



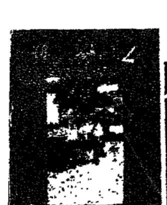
311
يناير
2005

عصر الصورة

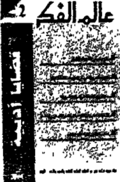
السلبيات والإيجابيات

تأليف: د. شاكر عبدالحميد











أحدث الإصدارات الدورية

إهـــــداء 2005

المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب

دولة الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

311

عصر الصورة

تأليف: د. شاكر عبدالحميد



عالم المعرفة

المشرف العام:

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا امريكيا
خارج الوطن العربي	اربعة دولارات امريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا امريكيا
للموسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون . ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)

فاكس : ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)

الموقع على الإنترنت

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 99906 - 0 - 152 -4

رقم الإيداع (٢٠٠٥/٠٠٢٣٩)

عصر الصورة

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

ذو القعدة ١٤٢٥ ـ يناير ٢٠٠٥

المحتوى



مقدمة

قال أرسطو ذات مرة إن التفكير مستحيل من دون صور، ونقول كذلك إن الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون الصور؛ فالصور موجودة في كل مكان؛ إنها لا تكف عن التدفق والحضور في كل لحظة من لحظات حياتنا. إننا نعيش بالفعل في «عصر الصورة» كما قال آبل جانس، العام ١٩٢٦، ونعيش في حضارة الصورة كما قال الناقد الفرنسي «رولان بارت» بعد ذلك. والصورة لم تعد تساوي ألف كلمة ـ كما جاء في القول الصيني المأثور ـ بل صارت بمليون كلمة، وربما أكثر. لقد أصبحت الصور مرتبطة الآن على نحو لم يسبق له مثيل، بكل جوانب حياة الإنسان. ولعبت الميديا، خاصة التليفزيون والسينما والإنترنت وفنون الإعلان والإعلام بشكل عام دورا أساسيا في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حينا، وأشكال سلبية حينا آخر. فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث: إنها حاضرة في التربية والتعليم، وفي الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للأعمال

«إن التفكير مستحيل من دون صور»

أرسطو

السينمائية والمسرحية والتشكيلية. وفي بطاقات الهوية. وأجهزة الكمبيوتر. وعبر شبكات الانترنت والفضائيات والتليفونات المحمولة. وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة. وفي العروض الفنية. وفي صناعة النجوم في السينما والتليفزيون والرياضة والسياسة... إلخ.

لقد ساهمت علوم الصورة وتقنياتها وتجلياتها في عمليات التربية والتعليم (من خلال الصور التوضيحية والرسوم المصاحبة للكلمات، أو من خلال تقنيات الفيديو والسينما. وأجهزة عرض البيانات Data Show والإنترنت... إلخ). وفي عمليات التسويق (عبر شاشات التليفزيون أو من خلال الإعلانات المطبوعة أو الموضوعة في الشوارع وملاعب كرة القدم مثلا). وفي الحوار بين الجماعات والشعوب (عبر برامج التليفزيون والإنترنت مثلا). وفي الاستمتاع وقضاء وقت الفراغ (مشاهدة أفلام السينما وأفلام الفيديو وألعاب الفيديو جيم... إلخ).

لكن عصر الصورة هذا كانت له آثاره السلبية أيضا؛ تلك التي رصدها مفكرون معاصرون. فتحدثوا عن توجيه الصورة لتزييف الوعي وإخفاء الحقيقة، وأيضا الإعلاء من قيمة السطحي والمؤقت والعابر من الأمور على حساب الحقيقي والجوهري والثابت. ومن هؤلاء المفكرين نجد. مثالا لا حصرا، المفكر الفرنسي بيير بورديو الذي تحدث عن تلك الندوات التليفزيونية التي تبدو حرة، وهي ليست كذلك. حيث تدخل عمليات الرقابة المنظمة ومصادرة حق الكلام. كما أنه تحدث أيضا عما يحدث من زيادة المنافسة بين قنوات التليفزيون والمصورين الصحافيين سعيا وراء السبق الإعلامي وأحيانا على حساب القيم والأخلاق.

يرتبط التفكير بالصورة بما يسمى التفكير البصري، والتفكير البصري، كما يعرفه أرنهايم. محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال والخيال يرتبط بالإبداع والإبداع يرتبط بالمستقبل والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والأفراد، ضروري لخروجهم من أسر الواقع الإدراكي الضيق المحدود، لكنه المهم، إلى آفاق المستقبل الرحبة الأكثر حرية والأكثر إنسانية.

ما زالت مباحث الصورة في العالم العربي «تعاني الضعف والوهن، كما أشار فريد الزاهي. نظرا إلى هيمنة اللغوي على البصري في حقل الثقافة العربية المعاصرة، وللتعقد المنهجي الذي تفرضه مقاربات الصورة بمختلف أنواعها وأنماطها»(*).

(*) فريد الزاهي (٢٠٠٢) مقدمة ترجمته لكتاب حياة الصورة وموتها من تأليف ريجيس دوبريه. الدار البيضاء. أفريقيا الشرق.

لا يهتم مؤلف الكتاب الحالي بالصور في معناها الخارجي فقط المرتبط بالإدراك والرؤية: أي ما يحدث أمامنا في أرض الواقع أو على شاشات التليفزيون والسينما والكمبيوتر وقاعات العرض التشكيلي وغيرها من المشاهد التي تتجلى فيها الصور وتتجسد وتتوالد وتضغط وتؤثر وتهيمن. بل يهتم بها أيضا إضافة إلى ما سبق في وجودها الداخلي، في حالات الصحة والمرض، في حالات الخيال والذاكرة وأحلام اليقظة والهلاوس والهذيانات، وهو يرى أن ثمة علاقات ووشائج قوية وتفاعلات ثرية بين هذين النوعين من الصور. فالصور الخارجية، صور الفيديو والسينما والفوتوغرافيا والتشكيل والكمبيوتر والتليفزيون... إلخ، ليست صورا موجودة ما لم يدركها الإنسان ويتفاعل معها ويتأثر بها سلبا أو إيجابا، وما نقصده بلفظة «الوجود» هنا هو الوجود من حيث التأثير، فالإنسان هو الأصل والأساس ومن دون تفاعله مع هذه الوسائط لن يكون لهذه الوسائط وجودها المنشود، على رغم ما يقال كثيرا الآن عن هيمنتها وسيطرتها واستقلالها، وعن حضورها الكثيف الذي أصبح يشبه إمبراطورية النظرة المحدقة. إذا استخدمنا لغة فوكو، أو عالم المحاكاة والصور المحاكية، الصور التي تحاكي الصور، وتحاكي نفسها، إذا استخدمنا لغة بودريار.

هناك فروق يقول بها العلماء والمفكرون، بطبيعة الحال، بين الصور الإدراكية والصور العقلية: صور الخارج وصور الداخل، على رغم ما بينهما من تفاعل مستمر كما قلنا من قبل. ولعل أبرز هذه الفروق هو أن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظي المباشر، فهو يمكن المرء من استدعاء الماضي ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى، من خلال استعراض الصور والأفلام التي ترتبط به، كما يمكنه من أن يفكر في المستقبل ويتصوره وأن ينشط خياله ويطوره. هكذا يتحرك المرء من خلال الصور عبر إطار زماني ممتد ومنفتح، كما يمكنه أن يتحرر كذلك من القيود المكانية وأن يفكر ويتفاعل مع أشخاص يوجدون في أماكن بعيدة، كما لو كانوا موجودين أمام عينيه الآن، إنه هكذا يتجاهل أو بالأحرى، يتجاوز العوائق الطبيعية الموجودة كالمباني والحوائط والغابات والبحار والجبال... إلخ. إن الصور ترتبط بالذاكرة والخيال والإبداع والاستمتاع أيضا، لكن عالم الصورة له أيضا جوانبه السلبية التي قد ترتبط، مثلا، بتحويل الإنسان إلى كائن سلبي مستقبل لما يقدم له أيا ما كان عليه من دقة أو تزييف، ومن ثم يتحول إلى كائن مستهلك للصور وما ترتبط به هذه الصور من عوالم خاصة بالدعاية والإعلان والترويج للسلع.

كذلك يتحدث الباحثون في «علم الصورة» الآن عن حالات الإدمان للصور، وجرائم الصور، والهروب من المعرفة واعتياد الصور والتأثير السلبي لعالم الصورة في القراءة والثقافة العميقة، وغير ذلك من المظاهر التي سنتحدث عنها بالتفصيل في هذا الكتاب.

وأخيرا، فإن هذا الكتاب لم يكن ليتم بهذه «الصورة» لولا أن شرفتني سلسلة «عالم المعرفة» وهيئتها الموقرة بالموافقة على اقتراحي لتأليف هذا الكتاب، وليس هذا بالأمر الجديد في علاقتي بهذه السلسلة المرموقة التي نشرت فيها أهم مؤلفاتي وأهم ما ترجمته حتى الآن.

ولا أستطيع أبدا، مهما حييت، أن أنسى الجهود والمؤازرات والإسهامات الكبيرة التي قدمها لي أصدقاء أعزاء بأشكال مباشرة من أجل إنجاز هذا الكتاب، وأخص منهم بالذكر والشكر والتقدير: الدكتور سعيد توفيق أستاذ الفلسفة، الدكتور حسن طلب، الشاعر وأستاذ الفلسفة، الناقد الدكتور مصطفى الضبع، الناقد الدكتور سيد عبد الله، الصديق الشاعر أسامة عفيفي، الصديق الشاعرمحمد سليمان، المصور السينمائي سعيد شيمي، المخرج المسرحي الدكتور هاني مطاوع، والصديق العزيز أحمد رمضان من أكاديمية الفنون بالقاهرة الذي راجع مخطوطة الكتاب لغويا، وصوّب ما وجده فيها من أخطاء، وكذلك الصديق العزيز صابر أحمد من أكاديمية الفنون الذي كتب مخطوطة الكتاب بكل «صبر» على الحاسب الآلي، وكذلك أتقدم بالشكر الجزيل للأصدقاء محمد حمزة إبراهيم العالي ومحمد جاسم الدرازي وعلي حسن بدر ومحمود رضي حماد من مملكة البحرين، على ما بذلوه من جهد وتعاون يتسمان بالمودة والصدق في استكمال اللمسات الأخيرة من هذا الكتاب.

ولأسرتي الصغيرة عميق الامتنان والتقدير على ما تحملته معي من صبر وعناء.

شاكر عبد الحميد

القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٤

١ مقدمة في علم الصورة

نحن نعيش الآن في عالم تتخلله الصور بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه؛ حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التليفزيون والكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة (النقالة) بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة.

لقد أصبح المجتمع الإنساني مجتمعا تقوم الصور بالوساطة، خلاله، في الأنشطة الإنسانية كافة. وقد حذر بعض المفكرين من مثل هذا الطغيان للصور على ثقافة الإنسان، إلى درجة أنهم قالوا إن التليفزيون سيحل محل الكلمات فيكون هو العامل الأساسي في التخاطب الاجتماعي، وإن دور الكلمات سيكون مقتصرا على المخاطبات المكتبية، وعلى طباعة الكتب التي سيصبح قراؤها محدودي العدد بدرجة كبيرة، وإن القراءة ستتراجع لمصلحة المشاهدة؛ وذلك لأن الرؤية البصرية تتطلب عمليات معرفية أقل من القراءة. وهذه وجهة نظر نعتقد أنها قاصرة وليست شاملة أو عميقة، فصحيح أن عمليات

«لقد أقبل عصر الصورة»
آبل جانس، ١٩٢٦
(عن كتاب «السينما آلة وفن» تأليف روبرت فولتون ـ المقدمة)

المشاهدة والرؤية والمتابعة والاستخدام للصور تتزايد، لكن القراءة لا تتراجع بهذا الشكل الذي جرى توقعه، ويكفي أن نراجع أرقام مبيعات كتب كثيرة على شبكة الإنترنت، وفي موقع شركة آمازون Amazon.com، مثلا لنرى كيف تباع ملايين النسخ من كتب عديدة، وكذلك كيف يقف الناس، أحيانًا في طوابير لشراء بعض الكتب، صحيح أنها كتب تميل إلى الترفيه والتسلية، مثل كتب مغامرات هاري بوتر، أو مذكرات كلينتون، لكنها كتب أيضًا ينبغي قراءتها. كما أن روايات بعض الكتاب الآن أمثال ماركيز وابولو كويلهو وأمبرتو إيكو تباع منها ملايين النسخ أيضًا. ويضاف إلى ذلك أن عمليات قراءة الكتب عبر شاشات الكمبيوتر قد ثبت أنها عملية غير مريحة سيكولوجيا وفسيولوجيا أيضًا؛ لأن عملية القراءة في جوهرها خبرة كلية ترتبط بالتعامل الكلي مع الكتاب بحواس إنسانية عدة، فالإنسان لا يرى صفحات الكتاب فقط بل يلمسه أيضًا، وأحيانا يشم صفحاته، ويتحرك معه وبه في أماكن عدة وأزمنة متنوعة. أما القول بأن المشاهدة تتطلب أنشطة معرفية أقل فهو قول مردود عليه من خلال حديثنا عن تلك العمليات المعرفية كالإدراك والذاكرة والتخيل والتفكير المنطقي وغيرها من العمليات التي تتطلبها عملية قراءة الصورة. والرأي الغالب لدينا هو أن هناك تكاملية بين التفكير بالصورة والتفكير بالكلمة، وأن الصور قد جاءت كي تثري الكلمات لا لكي تحل محلها، وأن ما نراه الآن من طغيان للصورة هو طغيان ظاهري ومؤقت، فالكلمات تعود الآن مصاحبة للصور في شكل رسائل وعناوين فرعية وإعلانات بالكلمات موجودة تحت الصور على شاشات التليفزيون، لكنها تتزايد تدريجيا، وقد تصل إلى درجة التوازن معها.

لقد وجه النقاد سهامهم إلى هذا الطغيان البارز للصور وعدوها مسؤولة عن الارتفاع في معدل الجرائم، وعن تدهور مستوى التربية والتعليم بسبب هذا العدد الكبير الذي يتوسط خبرات الأطفال والمراهقين اليومية، لكن من ناحية أخرى. ينبغي أن نشير إلى أن الصور تستخدم أيضًا في التربية والتعليم: فهي تستخدم لتكوين النماذج الجيدة مثلما تستخدم في ترشيح النماذج السيئة، وهي ذات فوائد كبيرة في تنشيط عمليات الانتباه والإدراك والتذكر والتصور والتخيل، وهي العمليات المهمة أيضًا في التعلم والتعليم، وأن العامل الحاسم هو الطريقة التي تقدم الصور من خلالها، وكذلك طرائق التعرض اليومية لهذه الصور وأساليب توظيفها بطرائق إيجابية أو سلبية.

وتعد الصور كذلك أفضل من الكلمات في عمليات الدعاية والحروب النفسية، فالصورة لم تعد بألف كلمة، كما كان المثل الصيني القديم يقول، بل ربما أصبحت بملايين الكلمات، وعلينا أن نتذكر أحداثا قريبة مثل صور هجوم الطائرات على برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك في ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وصور سقوط تمثال صدام حسين في قلب بغداد، وصور القبض عليه وتقديمه للمحاكمة، وصور تعذيب العراقيين في سجن أبي غريب، وصورة قتل الجنود الإسرائيليين للطفل الفلسطيني البريء محمد الدرة وهو بين ذراعي والده، وصور لوحات مثل «الموناليزا» لدافنشي «والجيرنيكا» لبيكاسو و«الصرخة» لمونش، وغيرها من الصور التي فاق تأثيرها في الوعي البشري ملايين الكلمات.

لقد كان من الأنشطة الأولى التي قامت بها ثورة ١٩١٧ في روسيا أن قامت الحكومة الجديدة بتحويل الكنائس إلى قاعات لعرض الأفلام الدعائية للثورة دون مراعاة لمشاعر الناس الدينية أو الإنسانية. كذلك كان من الأهداف الرئيسة لحلف الناتو خلال الحرب في كوسوفو العام ١٩٩٩ قصف مبنى التليفزيون في بلغراد وتدميره بسبب ما كان يبثه من صور دعائية مضادة. وفي كل الثورات وعمليات التمرد يفهم قادة التمرد والثورة أن السيطرة على الصورة هي الخطوة الأولى للسيطرة على الدولة [1].

لننظر إلى أكثر الوسائط شيوعا في التعبير البصري، وهو التليفزيون، حيث يمكن مشاهدة برامجه من خلال البث المباشر، من خلال الاشتراك في باقة معينة تبث عن طريق الكيبل، أو من خلال القنوات الفضائية، أو من خلال تسجيلها ورؤيتها عن طريق شرائط الفيديو والـ DVDs، وكذلك من خلال شبكة الإنترنت، وأخيرا من خلال أجهزة الاتصال التليفوني ذات الشاشات المجهزة لاستقبال الإرسال التليفزيوني، لننظر إليه ونرَ تأثيره المذهل من خلال الصورة على حياة البشر الآن.

لقد جعلت أجهزة الكمبيوتر من إنتاج الصور وتوزيعها أمرا ممكنا، وبسهولة يصعب تصديقها، فالكمبيوتر، أكثر من أي اختراع آخر، هو المسؤول الآن عن هذا الانفجار الكبير في الصور، وقد تنبأ بعض خبراء الكمبيوتر بأنه خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين سيحدث الاتحاد أو الدمج التام بين تكنولوجيا الكمبيوتر وتكنولوجيا التليفزيون في جهاز جديد يسمى الكمبيوتر المرئي

Teleputer. حيث يصبح المشاهدون مستخدمين أكثر نشاطا وفاعلية في التعامل مع هذا الوسيط الجديد الذي سيكون رخيص الثمن، وسهل الاستخدام، ويجمع بين مزايا كل من الكمبيوتر والتليفزيون، ويتلافى عيوب كل منهما.

لقد ذكر عالم التربية الأمريكي المعروف جيروم برونر، المشهور بدراساته عن التفكير وعن التربية من خلال الاستكشاف والإبداع، ذكر دراسات عديدة تبين أن الناس يتذكرون ١٠٪ فقط مما يسمعونه و٣٠٪ فقط مما يقرأونه، في حين يصل ما يتذكرونه من بين ما يرونه أو يقومون به إلى ٨٠٪. وعندما يتعلم الناس، سواء في البيت، أو في المدرسة، أو مواقع العمل، أو غيرها، كيف يستخدمون الكمبيوتر لمعالجة الكلمات أو الصور (برامج الفوتوشوب مثلا)، فإنهم يتحولون من المشاهدة السلبية إلى الأداء الإيجابي، وعندما يحدث هذا، فإن العوائق أو الحواجز الموجودة بين الصور والكلمات تزول وتصبح كلتاهما شكلا من أشكال التخاطب المتسمة بالقوة وسهولة التذكر[٢]. إن ٩٠٪ من مُدخلاتنا الحسية هي مُدخلات بصرية، كما تقول بعض الدراسات الحديثة.

هكذا يتغير العالم الآن حرفيا، أمام أعيننا نتيجة للتطورات التكنولوجية المذهلة في «عصر المعلومات»، وتمتد هذه التكنولوجيا من تلك الأدوات التي تقدم لنا مغامرات داخل الواقع الافتراضي، إلى الطرائق الجديدة في تشغيل أجهزة التليفزيون والتفاعل معها، إلى عمليات شراء الكتب أيضًا وتسليمها وقراءتها، ومشاهدة برامج التليفزيون عبر شاشات أجهزة التليفون المحمولة (النقالة/ المتحركة/ الخليوية) حسب الترجمات المتعددة لكلمة موبايل Mobile أو cellular phone في البلاد العربية.

إن التطورات التي حدثت، وكذلك الإنتاج الجماهيري Mass production لأجهزة الفيديو والشاشات التليفزيونية الكبيرة والعريضة وأجهزة الفاكس والتليفونات المحمولة، وكل ما حدث خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين وما بعدهما، هذا كله يبدو بمنزلة الطفرة في التعامل مع عالم الصورة.

إننا نجد هنا الناس يدخلون قاعات عرض ويعايشون صور الواقع الافتراضي وهم يرتدون خوذة معينة فوق رؤوسهم، فتسمح لهم بالاستكشاف الآمن والواقعي لكهف موجود تحت الماء في فلوريدا، ويمتد الواقع الافتراضي من الألعاب الممتعة إلى الاستكشافات التاريخية إلى القيام بمخاطرات ومغامرات عنيفة وغيرها، وهكذا تجمع هذه العوالم الافتراضية بين التقديم

للمعلومات التاريخية والعلمية، والاستمتاع باللعب، والقيام بالمغامرات، وغير ذلك من الأنشطة التي تجمع بين البحث عن الإحساسات المثيرة Sensation Seeking والمعرفة العلمية والتاريخية والثقافية أيضا.

هناك أيضا عمليات مشاهدة الصور ومحاكاتها في أثناء ممارسة الألعاب الرياضية، حيث يحاكي الشخص المتدرب نموذجا يراه لأحد الرياضيين وهو يقوم بالحركات المثالية لتدريب اليدين أو الساقين... إلخ. وهناك أيضا التعلم والمحاكاة لحركات قيادة السيارات والطائرات والسفن... إلخ. وهناك كذلك استخدام تكنولوجيا الأقراص المغنطة CD.ROM لتقديم أفلام السينما، أو عرضها ممزوجة بحوارات حول الفيلم وتكاليفه وممثليه وأفلامهم وأشهر ما كتب عنه والجوائز التي حصل عليها، وكذلك حوارات مع المخرج والممثلين والنقاد والمشاهدين... إلخ. كما يمكن لمستخدمي مواقع الأفلام على الإنترنت أيضًا استخدام ما يسمى بقاعة عرض الوسائط المتعددة Multimedia Gallery لمشاهدة الأفلام الكلاسيكية أو الحديثة.

في المجالات الطبية أصبح هناك ما يسمى بالطب المرئي Tele-Medicine، الذي يمارس بواسطة أجهزة كثيرة تعتمد على الرؤية والمشاهدة والتصوير، من بينها - تمثيلا لا حصرا - أجهزة أشعة إكس، والتصوير بالأشعة فوق الحمراء وتحت الحمراء، والمناظير، والعمليات الجراحية التي تتم ويرى صورها المرضى والأطباء وطلاب الطب، والتكنولوجيا الجديدة التي تجعل من الممكن بالنسبة إلى الأطباء تحليل عينات من أنسجة المرضى، وتحليل صور للمخ، وتسجيل ضربات قلب الأجنة، أو عمل رسوم قلب ومخ المرضى الذين يوجدون على بعد آلاف الأميال من الأماكن التي يوجد بها الأطباء حيث تنقل هذه الصور في ثوان قليلة إلى شاشة عالية التحديد ترتبط مباشرة بالميكروسكوب الموجود في معمل الطبيب أو الأخصائي، وهناك محاولات كذلك لإجراء جراحات عبر صور الأقمار الصناعية.

«إن الثروة والسلطة، كما يقول بول فيرليو، رهينتان بالسرعة، ففي المجتمع اليوناني القديم كانتا لصاحب المراكب الأسرع، وفي عصر الفروسية أصبحتا للأسرع في ركوب الخيل وفي توجيه الطعنة القاتلة لمبارزيه، وفي عصر الصناعة تحولتا للأسرع في إنتاج البضائع وتصريفها. واليوم، عصر العولمة، صارتا للأسرع في نقل المعلومات وفي التعامل مع أسواق المال. وهذه السرعة

تترك آثارها الواضحة على علاقة الإنسان المعاصر بعالمه المادي. فبينما كانت تلك العلاقة علاقة تماس ثم علاقة اتصال، تحولت اليوم إلى علاقة عن بعد. علاقة إيصال فالإنسان المعاصر بات قادرا ليس على مكالمة الآخر ورؤيته عن بعد فحسب، بل وأيضا الإحساس به عن بعد بفضل إمكان إمداد إدراكه بواسطة الموجات الكهرومغناطيسية للإلكترونيات وعالم الصور»[٣].

في تعريف الصورة

«لا تفكر الروح أبدا من دون الصور»، هكذا كان أرسطو يقول. وتعطي بعض القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة، بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريبا أو غير متوقع كالأشباح مثلا. وفيما بين هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها. كما أن هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية. وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشتمل على الوصف الحي، الاستعارة ـية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة. كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية[٤].

لقد ذكر ميتشل أن كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة والتفكير بالصورة. وقد جاءت كلمة أيديولوجيا ideology، كما قال، من كلمة فكرة idea التي جاءت من الفعل يرى to see في اللغة الإغريقية وهو فعل كثيرًا ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم eidolon أو الصورة المرئية visible image والتي هي فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك. ويضيف شابيرو إلى أفكار ميتشل هنا قوله إن كلمة فكرة idea ترتبط كذلك بكلمة idolum اللاتينية. وهي كلمة تعني: صورة بلا مادة وهي مشتقة كذلك من الجذر اليوناني القديم eidolon الذي يعني الشكل form أو المظهر الخارجي shape. وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة نوعًا من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة، هكذا ترتبط الأيديولوجيا بشكل أو بآخر بالصور والتفكير من خلالها، كما يؤكد شابيرو دائمًا[٥].

هكذا يتسع المدى الخاص بالمصطلح ليتحرك بين التمثيلات الخارجية والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال أرنهايم. إن ما هو مشترك بين جميع الصور، على كل حال، هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا، والذي تتكون من خلاله، وكذلك الطابع الكلي الملازم لها.

من الناحية النيورولوجية، تتكون الصور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها، ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سماها وولتر ليبرمان «الصور الموجودة في رؤوسنا». إنها قصص تتضمن غالبا ما هو أكثر من أقسامها المكونة لها، وهي تكون دائمًا في حالة نشاط وبحث عن المعنى. ولأن الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفظية، فإن الصور هي أشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا، والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية، وهي تمتد من المستوى الذي تقدمه الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها.

لهذا السبب فإن فهم طبيعة الصور وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية، لكنه لا ينتهي، كذلك، بتكوين صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا[٦].

تمتد كلمة صورة Image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية، وImage في الإنجليزية، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل representation للأفكار والنشاطات في الغرب[٧].

ويتفق ديفيد داوننج وسوزان بازرجان في كتابهما «الصورة والأيديولوجيا» على أن الصورة والأيديولوجيا قد شكلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزيقية المتعارضة، وأن المنزلة الأيديولوجية للنشاط البصري، وكذلك النشاط اللفظي، لم تحظ بالانتباه الذي هي جديرة به. فعبر التطور المركب على نحو محير لمصطلح الصورة، قام الاستخدام اللطيف أو الحميم لها، أي استخدامها في السياقات والدراسات الفنية والأدبية والجمالية والتاريخية...

إلخ. قام بإخفاء التاريخ الأيديولوجي المحايث أو الملازم لها. والمحمل أو المزدحم بالصراع والحروب وإراقة الدماء ـ وهكذا فإنه من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ونحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر[٨].

مصطلح الصورة مصطلح مشتق ـ كما قلنا ـ من كلمة لاتينية تعني محاكاة، ومعظم الاستخدامات القديمة والحديثة لهذا المصطلح تدور حول المعنى نفسه، ومن ثم توجد معان متقاربة وربما مترادفة مع هذا المعنى في مجال الاستخدام السيكولوجي، مثل: التشابه، النسخ، إعادة الإنتاج، الصورة الأخرى... إلخ. أما في اللغة العربية فإن كلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضًا كما جاء في لسان العرب: وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي: والتصاوير: التماثيل؛ ولعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان.

أنواع الصور

هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية، أو الصور العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي. وفيما يلي أمثلة من هذه الصور:

١ـ الصورة البصرية: وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح. ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لشيء ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب.

٢ـ الصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها. فداخل مجال المدرسة البنائية في علم النفس، اعتُبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو الشعور، وكان المكونان الآخران هما: الإحساسات والانفعالات (أو العواطف). وكانت تتم معاملة الصورة في سياق

هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة، ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة، وتعد هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية، لكنها ـ أي هذه النسخة ـ تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها مكونا من مكونات الذاكرة الخاصة بهذه الخبرة. وقد نُقل هذا المعنى الخاص واستُخدم بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي.

٢ـ الصورة الذهنية (التي في الدماغ)، والتي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا، ومن أهمها ما يلي:

(أ) إن الصورة الذهنية ليست مجرد صورة حرفية من الخبرة الأساسية، فليس هناك ما يشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من خلال جهاز عرض، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو «كما لو كانت» هي الصورة الأصلية، وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط «كما لو» كان المرء يمتلك (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي.

(ب) إن الصورة هنا لم يعد ينظر إليها بالضرورة باعتبارها مجرد إعادة إنتاج لواقعة أو حادثة ـ كما فعلت المدرسة البنائية المبكرة في علم النفس ـ ولكن، بدلا، من ذلك باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب، وبهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة، فمثلا، يمكنك أن تتصور حيوان «وحيد القرن» وهو يقود دراجة بخارية، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رُئِيت من قبل.

(ج) هذه الصورة (التي في الدماغ) يبدو أنها قابلة «للتكيف» أو للتحكم، ومن ثم يمكن المرء أن يتصور وحيد القرن ـ مثلا ـ وهو يقود دراجته البخارية في اتجاهه أو بعيدًا عنه، أو حوله أو يطير بها... إلخ.

(د) إن الصورة الذهنية ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية، مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في صورة سمعية (حاول تكوين صورة لنغمة معروفة جيدا) أو في صورة لمسية (صورة تصميم هندسي معين، مثلث مثلا، وتصور أنه يضغط على ظهرك)... إلخ. وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف.

(هـ) هذا النمط من الاستخدام يمتد ليشمل مصطلحا آخر شديد الصلة به حتى من الناحية الأيتومولوجية (أي من ناحية العلم الذي يهتم بدراسة أصل الكلمات وتاريخها) ألا وهو مصطلح الخيال.

٤ ـ الصورة التي تشير إلى الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد (مثل صورة الصين في أذهان الشعوب الغربية، وصورة الشرق في أذهان الغربيين وكما التي تمثلت في النزعة الاستشراقية بعيوبها المعروفة)، وهذا المعنى من معاني الصور هو ما يرتبط بما يسمى الآن في الدراسات الاجتماعية والنقدية باسم: صورة الذات وصورة الآخر، صورتي الذهنية عن النفس الفردية والجماعية وصورتي عن الآخر وصورة الآخر عني... إلخ.

٥ ـ عناصر الأحلام (صور أيضًا) بكل ما تشتمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث.

٦ ـ التخييل Fantasy: ويشير هذا المصطلح إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع، وهو يرتبط بأحلام اليقظة. ويفضل بعض الباحثين التمييز بين التخييل وأحلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لا شعورية غالبا، وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية[٩].

٧ ـ صور الخيال Imaginary Images: الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة. ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة. والخيال إبداعي وبنائي، ويتضمن كثيرًا من عمليات التنظيم والتحويل العقلية. ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل. وقد يقتصر خلال مرحلة من نشاطه على القيام بعمليات مراجعة واستعادة للماضي، وقد يقوم بالتركيز على الحاضر فقط، أو يتوجه مستعينًا بذلك كله إلى المستقبل[١٠]. والخيال الإبداعي في رأينا يشتمل على منظور زمن متفتح، هذا إذا استخدمنا مصطلحات « ميلتون روكيتش M.Rokeach، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز.

في كتابه «التفكير بالصور الذهنية» (العام ١٩٦٩)، عرف «ريتشاردسون» الصور العقلية بأنها:

أ ـ كل هذه الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية التي:

ب ـ نكون على وعي ذاتي بها، والتي:

جـ ـ توجد بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية المقابلة لهذه الصور، والتي:

د ـ يمكن أن نتوقع أن تترتب عليها آثار ونتائج مختلفة عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية والإدراكية المقابلة أو المماثلة لها[11].

٨ ـ الصور اللاحقة After Images: وهي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معين، مثلا إذا نظرت إلى بقعة لونية سوداء أو حمراء على شاشة أو أرضية جدار بيضاء، ثم نقلت بصرك بسرعة إلى شاشة أخرى أو جدار آخر، فإنك قد ترى أيضا هذه البقعة اللونية السوداء أو الحمراء بنفس نصوعها وألوانها، لكنها سرعان ما تزول وتختفي. وتعتمد هذه الصورة على حالة من استمرار التنبيه عند مستوى لحاء المخ Cortex حتى بعد انتهاء المنبه الأصلي، ومع حركة العين وإغلاقها وفتحها تختفي هذه الصور اللاحقة، ومن أمثلة هذه الصور أيضا ما يحدث عندما تستمر حالة الإحساس بالإضاءة أو ومضة بعد انطفاء المصباح ليلا إذا كنا نحدق فيه ثم أصبحنا نحدق بعد ذلك في الظلام.

٩ ـ الصور الارتسامية eidetic images: وهي نوع من الصور الشبيهة بالإدراك. وتختلف عن الصور اللاحقة من خلال استمرارها فترة أطول، كما أنها لا تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف كي تتكون، مثلما هي الحال في الصور اللاحقة، ويمكن أن تحدث من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه. وتتعلق تفاصيلها الشديدة الحيوية أكثر بالزمن الحاضر، في حين تظل مرئية على سطح خارجي (جدار/ شاشة... إلخ)، مثلما يمكننا أن نطلب إلى مجموعة أفراد (أو أطفال) أن ينظروا إلى مجموعة صور ملونة تُعرض عليهم من خلال آلة عرض سينمائية أو جهاز عرض، ونطلب إليهم النظر إلى تفاصيل الصور، وعندما نسأل هؤلاء الأفراد أن يذكروا ما تبقى أمامهم أو

على حاستهم البصرية من أشكال وألوان الصور بعد استبعادها، يكون ما يذكرونه من صور وأشكال وألوان ممثلا لمقدار الصور الارتسامية التي حدثت لهم. إن مثل هذه الصور هي الأساس في ظاهرة الصور المتحركة السينمائية كما سنتحدث عنها لاحقا.

١٠ ـ صور الذاكرة: Memory Images: وهو نوع التفكير المألوف لنا في الحياة اليومية. وقد يصاحب عمليات استدعاء الأحداث من الماضي، أو عمليات التفكير التي تحدث الآن في الحاضر، أو توقع الأحداث والمواقف في المستقبل. وتتميز صور الذاكرة عن الصورة اللاحقة والصورة الارتسامية بأنها:

أ ـ أكثر قابلية للتحكم الإرادي وأكثر استمرارا من الناحية الزمنية.

ب ـ يقل احتمال حدوث الأخطاء الإدراكية بداخلها في علاقتها بالواقع.

وصور الذاكرة عملية إعادة بناء أو ابتعاث للإدراكات التي حدثت في الماضي، وغالبا ما يستخدم الأفراد صور الذاكرة لإعادة جمع التفاصيل المنسية. وقد تكون صور الذاكرة خافتة وبعيدة وباهتة تماما، وقد تكون متمايزة وواضحة إلى حد كبير. وعندما تكون صور الذاكرة حية بشكل خاص فإنها تسمى بالصور الارتسامية، والأشخاص ذوو الإمكانية الارتسامية المرتفعة غالبا ما يشار إليهم باعتبارهم يمتلكون ذاكرة فوتوغرافية. والصور الارتسامية أكثر شيوعا لدى الأطفال، وهذه القدرة تضعف كثيرا مع بدايات المراهقة لدى أغلب الناس، لكنها تستمر قوية مع بعضهم الآخر، فمثلا من المعروف عن عالم النفس المشهور «تيتشنر» أنه كان يستطيع تذكر الكتب التي قرأها من خلال عملية تصور بصري متميزة ودقيقة لصفحات هذه الكتب ولأرقامها. كذلك فإن المهندسين المعماريين وعلماء الرياضيات والراقصين والفنانين والجواسيس يستفيدون في واقع الأمر فعلا من عملية احتفاظهم بصورة ذاكرة حية في أذهانهم[١٢].

١١ـ الصور الرقمية The Digital Images: أدى تطور الصور الرقمية في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الإنسانية.وتختلف الصور الرقمية عن الصور الفوتوغرافية في أنها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر Computer generated، أو على الأقل معززة بالكمبيوتر.

وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة، وكذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول إليها، والتعامل معها، أو معالجتها، وتخزينها في الكمبيوتر أو على موقع على الإنترنت أو إنزالها... إلخ. وليس هناك معنى لوجود صورة فريدة فيما يتعلق بالصور الرقمية. وهكذا، يمكننا أن نرى كيف أن كل حقبة زمنية خاصة بتكنولوجيا الصور (الفن القديم، عصر المنظور، الحقبة الحداثية الخاصة بالنسخ الآلي، الحقبة ما بعد الحداثية الخاصة بالصور الإلكترونية والكمبيوترية) قد أفرزت مجموعة مختلفة من المحاكيات التي يجري من خلالها تقييم الصور وإدراكها.

فالصور في الفترة السابقة على النسخ الآلي للصور، كما هي الحال في فن التصوير الزيتي مثلا، كانت توضع في مكان خاص، وتحصل على قيمتها الثقافية من كونها صورة أصلية أو فريدة، وقد كان دورها في الطقس متميزا بسبب كونها فريدة في نوعها، واحدة في نسيجها. أما الصور المنسوخة آليا فقد حصلت على قيمتها من خلال قابليتها لإعادة الإنتاج المكثف، وإمكان توزيعها بدرجة كبيرة، وكذلك دورها في وسائل الإعلام الجماهيرية (الصحافة خصوصا في البداية)، حيث إنها يمكنها أن تنشر الأفكار، وتقنع المشاهدين، وتعمل على تدوير الأفكار السياسية وإذاعتها. أما الصور الرقمية والافتراضية فقد حصلت على قيمتها من خلال خصائص مثل سهولة الوصول إليها، مطاوعتها، والقيمة المعلوماتية المعطاة لها. إن كل هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة معا في مجتمعاتنا اليوم. ولذلك فإن هذا العصر جدير بأن يسمى عصر الصورة فعلا.

إن الصور الرقمية التي تشبه الصور الفوتوغرافية أصبح من الممكن إنتاجها الآن من دون كاميرا، وبمصطلحات سيموطيقية، فإن هذا يعني أن الصورة الفوتوغرافية يتم إنتاجها من دون مرجع أو محال إليه موجود في الواقع، أي من دون مكون محدد يرتبط بالحياة الواقعية[١٢].

١٢ـ الصور الفوتوغرافية: وهي الصور التي تُلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون الصور الفوتوغرافية صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك، وسنتحدث عن الصور الفوتوغرافية في مواضع تالية عديدة من هذا الكتاب. والصور الفوتوغرافية ليست، بالضرورة، صورا صادقة في تمثيلها للواقع، فقد تم التلاعب ببعض مكوناتها لأغراض خاصة بهدف التزييف، ومن ثم الإيحاء بالصدق.

١٣ ـ الصور المتحركة : ينطبق مصطلح الصورة المتحركة moving image على نحو مماثل بالنسبة إلى التليفزيون والسينما، فالفكرة الخاصة برؤية فيلم على شاشة التليفزيون في المنزل تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي. ومع ذلك، فإن طبيعة الخبرة الخاصة بصورة الفيديو تختلف عن صورة الفيلم السينمائي بطرائق عدة تشتمل على ظروف منها: ظروف المشاهدة، انتباه المشاهد وتوقعه، التضاد بين النور والظلمة أو الضوء والعتمة، وحجم الشاشة واستخدامها، بل حتى في تتابع أو سرعة تتابع الحبكة الدرامية. فعلى عكس الخبرة الجماعية بديناميتها المتنوعة وكذلك الشاشة الكبيرة المرتبطة بالذهاب إلى السينما، فإن مشاهدة التليفزيون هي خبرة مؤقتة أكثر (تقوم على أساس المصادفة) والوحدة (العزلة) وهي كذلك خبرة موجهة ذاتيا وتكون عرضة على نحو مستمر للمؤثرات المشتتة (بفعل الإعلانات والاتصالات التليفونية وحديث الآخرين داخل المنزل ومجيء زوار أو باعة... إلخ) بشكل يفوق حالة المشاهد لفيلم في قاعة سينما، حيث تقل ـ وربما تنعدم ـ الإعلانات التي تقطع تسلسل الأحداث، عدا ما يعطى من راحة بين فترتين عندما تكون المدة الزمنية للفيلم طويلة أو ما يقدم من إعلانات في بداية الفيلم. وقد تمنع بعض القاعات دخول الأفراد بعد بداية العرض، ويُمنع خروجهم ربما لأسباب أمنية في أثناء العرض، وتُمنع الاتصالات التليفونية والصياح والمحادثات الجانبية... إلخ.

١٤ ـ صور التليفزيون: وهي أيضًا صور متحركة لكنها تحتاج هنا إلى وقفة خاصة بسبب تأثيراتها المذهلة.

أدت التطورات الكبيرة التي طرأت على مجال التليفزيون من حيث الابتكارات والتسويق... إلخ، والتي تمثلت في جوانب مثل: زيادة عدد أجهزة التليفزيون المنزلية، زيادة عدد البرامج الموجهة إلى فئات أو موضوعات محددة ومدى الخيارات الكبيرة المتاحة للمشاهدة، مثل محطات الكابل cable station وعمليات إيجار أفلام الفيديو، وتوافر أجهزة الفيديو وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة التي تسجل عليها الأفلام، وقنوات الأفلام المدفوعة، والقنوات الموجهة إلى موضوعات أو أشياء أو نشاطات مثل: البيع عبر التليفزيون، والأخبار، والطقس، والرياضة، والمنوعات، والكوميديا... إلخ، أدت هذه التطورات كلها إلى تحويل التليفزيون إلى أداة أكثر شخصية وأكثر تعددا في أهدافها وأغراضها.



وبدلا من برامج التليفزيون الموجهة إلى الأسواق الكبيرة (المسوقة جماهيريًا) فإن القرارات الخاصة بالبرامج الآن تقدم على أساس الخصائص الديموجرافية الفردية (مثل العمر، المستوى التعليمي، الدخل... إلخ)، وكذلك الخصائص السيكولوجية (القيم، والاتجاهات والآراء والاهتمامات)، فمثلاً هناك برامج في الولايات المتحدة موجهة إلى المديرين التنفيذيين. وهناك برامج أخرى موجهة إلى النساء والرجال الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٣٤ عامًا، وهؤلاء هم الذين ينفقون أكثر من الأكبر منهم سنًا، أو إلى الذكور الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٤٩ عامًا، وهؤلاء هم الذين يزداد احتمال مشاهدتهم للبرامج الرياضية[١٤].

بشكل عام اتجهت الميول الخاصة بالمشاهدة من الجمعية إلى الفردية، من المشاهدة معا إلى المشاهدة فرادى، ما عدا بعض الشاشات الكبيرة التي توجد في النوادي الرياضية أو المقاهي العامة لمشاهدة بعض الأحداث الرياضية أو الأخبار... إلخ. والمقاهي موجودة في بلادنا العربية، بل لقد انتشرت في بعض البلاد العربية إلى حد كبير ربما بسبب البطالة في السنوات الأخيرة، حيث يتجمع فيها الأفراد خاصة الشباب أكثر ربما بسبب فرض القنوات الرياضية رسوم اشتراك على المشاهدة لا تستطيع الفئات الفقيرة الوفاء بها في ضوء عمليات التشفير المعروفة لبعض القنوات الفضائية.

لقد توقفت برامج التليفزيون عن أن تعكس السرد الثقافي العام، أي لم تعد آلية للسرد المتماسك الضروري أو الحيوي للحفاظ على إحساس أخلاقي ethos عام مشترك، وهو إحساس كان جزءا من الإرث الذي أخذه التليفزيون في البداية من السينما. ويظل الاستثناء الوحيد هنا متمثلا في تلك الحالات التي ما زالت يتجمع خلالها أفراد العائلة أو الأصدقاء في جماعات حول شاشة التليفزيون في المنزل كي يتشاركوا في البهجة والاهتمام والحزن المرتبط بنصر قومي أو كارثة قومية، كما حدث في الولايات المتحدة مثلا عندما وضع الإنسان قدمه أول مرة على سطح القمر، أو خلال عملية اغتيال جون كنيدي ثم جنازته، أو عندما مات جمال عبد الناصر، أو انفجار مكوك الفضاء، أو خلال أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وقبل ذلك خلال اليوم الأول من حرب الخليج لتحرير الكويت في ١٧ يناير ١٩٩١، والتي اجتذبت جمهور مشاهدين وصل إلى ٥,٤ مليون من الأسر كما تقول بعض الدراسات[١٥].



إن الصورة التليفزيونية ليست «صورة» على الإطلاق كما يقول بعضهم بالمعنى الذي تكون عنده الصورة الفوتوغرافية هي «صورة»: وذلك لأن وجود الصورة التليفزيونية يكون لحظيا ومؤقتا. فهي توجد فقط عندما تحضر أمامنا لحظة عرضها ثم تختفي بعد ذلك.

عندما ظهر التليفزيون أول مرة كانت البرامج تبث حية على الهواء. وفي منتصف خمسينيات القرن العشرين تغير الأمر واستخدمت شرائط التسجيل Video tape والمونتاج. وفي تسعينيات القرن العشرين دخلت أجهزة الفيديو الديجيتال إلى المجال، مما سمح بقدر أكبر من المرونة، ووفر في النفقات كذلك، فبمجرد تحويلها من الشكل الخاص بالإشارات التناظرية يمكن ضغط أو تكثيف البيانات الرقمية وتشفيرها قبل نقلها أو بثها، مما يتطلب مساحة أقل.

ولأن أي تسجيل تناظري يمكن تحويله إلى تسجيل رقمي، فإن أي صورة سينمائية أو موجودة على شريط فيديو وتنتمي إلى الماضي يمكن وضعها بطريقة مقنعة داخل لقطات جديدة كما حدث في فيلم فورست جامب Forest Gump مثلا عندما التقى فورست جامب، وكان يقوم بتمثيل شخصيته الممثل توم هانكس، مع الرئيسين جون كنيدي وليندون جونسون داخل الفيلم، وهو أمر مستحيل واقعيا لأنهما كانا قد ماتا، ولأن جامب أيضًا. هو شخصية متخيلة.

ولا تكمن الخطورة في إمكان إعادة صور الموتى إلى الحياة في ظل ظروف وأحداث حدثت بعد موتهم: ولكن في إمكان تزييف الصور للقيام بأحداث خطيرة، مثل تزييف صورة رئيس يعلن الحرب على دولة أخرى في حين أنه لم يفعل ذلك، مما قد يؤدي إلى أحداث دامية مفاجئة ضد مواطنيه داخل الدولة التي أعلن عليها الحرب.

وصور الفيديو التناظرية والرقمية تبدو متشابهة على الشاشة، ومن ثم تكون القابلية للتدقيق الملازمة لكليهما متقاربة، لكن القابلية للخداع والتزييف موجودة أكبر في الصور الرقمية.

لاحظت إحدى الدراسات أن الناس يشاهدون التليفزيون فعلا نحو نصف الوقت الفعلي الذي يستخدمونه فيه، فقد وجد أن نحو ٢٥٪ من المشاهدين كانوا ينشغلون بنشاطات مثل تناول الطعام، أو القراءة، أو الحديث، أو أي

نشاطات أخرى والتليفزيون «مفتوح» وأنه خلال نحو خمس الوقت لم يكن الأفراد يشاهدونه قط. أما دراسات أخرى فقالت إن الناس خلال مشاهدتهم للتليفزيون لا يشاهدونه خلال نحو ٦٠٪ من الوقت الذي يشغلونه فيه[١٦].

١٥ ـ صور الواقع الافتراضي (Virtual reality (VR: الواقع الافتراضي هو مصطلح صاغه عالم الكمبيوتر جاردن لانير Jardon Lanier لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر بينما هم يعايشون العوالم التي يقوم الكمبيوتر بتخليقها في العلم وفي ألعاب الكمبيوتر، والتي انتشرت منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين وعبر تسعينياته حتى الآن. إن أنظمة العالم الافتراضي تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر من أجل أن تضع جسد المستخدم للكمبيوتر في دائرة من العائد أو التغذية الحيوية feedback المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها، وكذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته.

هكذا تكون هناك خبرات ذاتية معينة تتم معايشتها من خلال التكنولوجيا وعبرها. فبدلاً من تقديم عالم ما إلى المتلقي كي يشاهده ويسمعه، كما تفعل السينما، فإن أنظمة الواقع الافتراضي تضعه بداخلها بأن تحاول أن تخلق لدى المتلقى تلك الخبرات الخاصة التي يشعر خلالها «كما لو» أنه يعيش أو يندمج جسديا داخل ذلك العالم الذي يتم تمثيله عند كل المستويات الحسية. وهكذا فإن تكنولوجيا النظام الخاص بالواقع الافتراضي يجري توصيلها بجسد المستخدم لهذا النظام من خلال امتدادات أو توسيعات إضافية خاصة بالأنظمة الحسية للأفراد.

إن أنظمة الواقع الافتراضي هي أنظمة خاصة بالتكنولوجيا المميزة للمجتمع الرأسمالي في مراحله الأخيرة والتي تمتد مباشرة داخل أجسادنا وتقدم لنا خبرات خاصة.

ومن المفاهيم الخاطئة حول مصطلح «افتراضي» virtual الاعتقاد أنه يتضمن الإشارة إلى شيء غير واقعي، أو أنه يشير إلى شيء يوجد عند مستوى متخيل فقط. وهناك تصور خاطئ أيضًا يعتقد أصحابه أنه بينما تُنتج التمثيلات الفعلية أو الصور التمثيلية من خلال تكنولوجيا تناظرية، فإن الصور الرقمية تُنتج من خلال تكنولوجيا رقمية متعلقة بالفترة الخاصة بهذه الصور فقط.

والحقيقة هي أن الصور الافتراضية هي صور تناظرية وصور رقمية كذلك. ولا تتفق الصور الافتراضية مع ذلك الاعتقاد الخاص أنها تمثل ما يُرى فقط. وذلك لأن الصور الافتراضية هي أشبه بعمليات المماثلة أو المحاكاة التي تمثل الشروط المثالية التي ينبغي إنشاؤها خياليا أكثر من كونها تمثل الشروط أو الظروف الفعلية أو الواقعية الخاصة بالصور.

في فيلمه «الحديقة الجوارسية»، مزج المخرج ستيفن سبيلبرج بين الصور التناظرية للممثلين والصور الرقمية المخلقة كمبيوتريا لحيوانات الديناصور، ولم تكن هذه الصور الأخيرة رسوما متحركة أو أفلاما خاصة بالديناصورات: بل أشياء موجودة على هيئة صور افتراضية تمت محاكاتها على الشاشة. ولم يقترب الممثلون من هذه الحيوانات قط خلال الفيلم، وهكذا كان عالم هذا الفيلم، حتى كما عايشه الممثلون أنفسهم، عالما مفترضا وليس عالما واقعيا[١٧].

هكذا تشير مصطلحات الواقع الافتراضي virtual أو الاصطناعي Artificial إذن، إلى العوالم البصرية الواقعية الثلاثية الأبعاد والمخلقة بواسطة الكمبيوتر، والتي يقوم خلالها معالج operator إنساني مجهز على نحو مناسب بالاستكشاف والتفاعل مع موضوعات مصورة (افتراضية) بالطريقة نفسها التي يقوم من خلالها الشخص نفسه بالقيام بهذه الأنشطة في العالم الطبيعي.

فمن خلال استخدام مدى معين من أجهزة الإدخال للمعلومات (خوذة، وقفازات بيانات، وبذلة بيانات... إلخ)، يصبح من الممكن توليد المحاكاة أو المماثلة الخاصة بالعالم الثلاثي الأبعاد، والتي يكون خلالها المعالج أو الإنسان القائم بالدخول في هذا العالم مشاركا فعالا ومندمجا في هذا العالم. إن الإنسان يبدو هنا - كما قلنا - «كما لو» كان داخل الصورة، مستغرقا ومندمجا في بيئة رمزية جديدة، مزودا بالوسائل الخاصة المناسبة للتفاعل مع هذا العالم الافتراضي، وقادرا على الوصول إلى الموضوعات الافتراضية، وعلى رؤيتها وسماعها ولمسها، وقادرا على التفاعل مع أجهزة التحكم المختلفة المناسبة. إن البيئة الافتراضية هي بيئة يقوم فيها العائد أو المردود السبيرنطيقي cybernetic feedback، وكذلك أجهزة التحكم، بالمحاكاة التفاعلية مع بيئة خاصة، وتبدو مثل هذه البيئة كما لو كانت واقعية، ويمكن التعامل

معها واستخدامها كما لو كانت واقعية أيضا. لقد ظهرت تكنولوجيا الواقع الافتراضي وتطورت نتيجة للتطورات التي حدثت في المشروعات الخاصة ببرامج الفضاء والمشروعات العسكرية. مع وجود أهداف خاصة للتحكم، أو إمكان التحكم في العمليات الموجودة في مواقع بعيدة أو مواقع خطرة (كما في الفضاء الخارجي، وعمليات الاستكشاف لأعماق البحر، والمواقف الخاصة بالمعارك الحربية، والبيئات الملوثة، وتلك التي تنتشر فيها الإشعاعات النووية... إلخ).

فإذا كان المقصود هو خلق الإيهام بالوجود في مثل هذه المواقع، فإن الهدف الواضح هنا كان هو المعالجة أو التحكم أو الإدارة أو التحويل أو التدريب على مواقف واقعية. ففي محطات الفضاء التي استخدمتها الولايات المتحدة الأمريكية، مثلا، تم تصور أن رواد الفضاء سيكونون قادرين على التحكم في إنسان آلي (روبوت) موجود خارج المحطة من خلال نظام الكاميرا الموجودة داخل هذا الإنسان الآلي، التي تعمل على تزويده من خلال الأجهزة الموجودة في خوذته التي يرتديها على رأسه بصورة مجسمة، في حين تقوم في الوقت نفسه بالمحاكاة الدقيقة لحركات رأسه، وأنه يمكن التحكم في الحركات البارعة والاستجابات المتقنة للإنسان الآلي من خلال إيماءات موجودة في قفاز البيانات الذي يرتديه.

ولما كان الهدف من ذلك كله التحكم في الواقع من خلال الخداع الإدراكي والإيهام، فإنه قد يصبح ممكنًا أيضا أن نستخدم ذلك الإيهام في حالته الخاصة الجوهرية المميزة له، أي أن نستخدمه كما هو من دون أن نشير إلى أنه يستخدم من أجل الإيهام بالواقع. إنه يصبح هو ذاته هو الواقع[١٨].

إن مثل هذه التطبيقات الحرة للإيهام من الممكن أن تستخدم لتحقيق أهداف عملية وتجارية عديدة، فنستخدم المحاكاة الخاصة لغرفة القيادة في الطائرة، وكذلك بعض المعارك الجوية، لتحليل إجراءات اتخاذ القرارات التي يضطلع بها الطيارون في ظل ظروف معينة للتحكم في الطائرة. وتستخدم المحاكاة المعمارية لتكوين نماذج خاصة من المباني المنخفضة التكاليف في الفضاء الافتراضي قبل أن تُنشَأ فعليا. وتستخدم المحاكاة الجراحية لتدريب طلاب الطب. إن هذه الاستخدامات للمحاكاة المحضة هي التي تميز أنظمة المحاكاة للواقع على نحو مناسب. لقد كانت هذه الأفكار الخاصة بالواقع الافتراضي أيضا وراء ظهور



سوق تجارية كبيرة لبيع وتطوير ألعاب الأطفال والكبار الكمبيوترية، وقد ازدهرت هذه السوق بدرجة كبيرة في الولايات المتحدة وبريطانيا واليابان. بل أعلنت أول حديقة افتراضية في مدينة أوزاكا باليابان. وتتزايد عمليات التجارة والترفيه التي تقوم على مثل هذه الأفكار عبر الفضاء، حيث يقوم الصغار والكبار الآن بإنزال أو تحميل بعض الألعاب من مواقع عديدة، مثل موقع شركة ديزني الأمريكية. أو سوني اليابانية، على الإنترنت واللعب والاستمتاع بها.

من الخصائص المميزة لأنظمة العالم الافتراضي أنها تطلق العنان للمشاهد، أو تحرره من وضعه الخاص في الحيز المكاني المحدود مما يسمح له بالإحساس بخبرة إدراكية طليقة أو حرة. ففي العالم الافتراضي يمكن للمرء أن يختار القيام بأدوار وأنشطة لا يكون ممكنا أن يقوم بها في الواقع الفعلي، أن يقود طائرة مثلا، أو أن يذهب في غواصة تحت البحر، كما تعطى له بعض أجهزة الإبصار والسمع الإضافية التي تجعله يرى أشياء لم يرها من قبل في حياته العادية، بل إنه يمكنه في بعض البرامج أن يقوم برحلة طويلة داخل جسم الإنسان نفسه.

إن كثيرًا من الصور البصرية توزَّع الآن من خلال الإنترنت، وعبر ألعاب الفيديو، والأقراص المدمجة، وأسطوانات الليزر، وغيرها. وهذه الصور هي عناصر أساسية في الروايات التفاعلية التي يمكن للمستخدمين من خلالها الإبحار لخلق مسارهم الفردي الخاص عبر القصة الخاصة في هذه اللعبة أو هذا القرص.

١٦- الصورة التشكيلية: وتتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير الملون، وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة، وسنتحدث عنها في الفصل السادس من هذا الكتاب.

لقد طورت المتاحف أساليبها أيضا للتعامل مع هذه التطورات الحديثة فأصبحت هناك بعض المتاحف التي تقوم بتسويق أقراص مدمجة موضوع عليها جاليرهات (قاعات عرض) افتراضية، من خلالها يستطيع المشاهد أن يتحرك عبر الصور المعروضة في المتحف من خلال الكمبيوتر الخاص به كما لو كان يجول داخل المتحف نفسه، كما يمكن للمرء أن يصمم متحفه الخاص من لوحات يختارها ويضعها على حاسوبه أو كمبيوتره الخاص.

إن مثل هذه الخبرة التفاعلية مع الصورة مختلفة على نحو كبير عن تلك الخبرة الخاصة مع لوحة أصلية ثابتة كان المرء يتعامل معها على نحو سابق لظهور النسخ الآلي الذي وصفه فالتر بنيامين، ومع ذلك فإن التفاعل مع هذه



اللوحات الأصلية الثابتة مازال خبرة مستمرة ومتميزة وموجودة في حياة الإنسان الآن خلال تحديقه في قاعات العرض في الأعمال الفنية التي ينتجها الفنان بطرائق غير رقمية (التصوير الزيتي العادي مثلا)[١٩].

إن هذا الحضور الدائم للصور هو جزء من البيئة الطبيعية الجديدة التي تم تكوينها خلال براعة الإنسان وقدرته على الاختراع. إن هذا ليس عالما محاكيا لعالم آخر كما يقول رون بيرنت، بل إنه العالم. فقد اختفت تلك الحدود بين ما هو طبيعي وما هو ليس كذلك[٢٠] ولم تعد الأشجار في الأفق والنجوم في السماء متاحة بالنسبة إلى المشاهدين من خلال الرؤية المباشرة فقط. فقد طورت المجتمعات الغربية عبر القرنين الأخيرين بنىً فوقية infrastructures فيزيقية وسيكولوجية تعتمد على الصور أو على ما سماه رون بيرنت «عوالم الصور». لقد اجتذبت هذه العوالم الأشجار من موضعها الطبيعي ووضعتها في حيز مكاني مركب يقوم بالوساطة، ويعتبر عالما منقوشا أو مصنوعا أكثر منه عالمًا طبيعيا. فالصور التي يشاهدها المشاهدون لم تعد مجرد صور، ولكنها كما وصفها المصور الفوتوغرافي الأمريكي جيف وول Jeff Wall هي صور تمثل الذكاء التكنولوجي الذي قام بتحويل طرائق الرؤية الإنسانية ذاتها من الأفراد إلى ما يشبه الأقنعة المهجنة حيث لا تكمن الهوية في مكان أو موضوع أو شخص بعينه.

لقد تحول المشاهدون من التعامل مع «تمثيلات» للأحداث إلى التعامل مع «صور» للأحداث، أصبحت كأنها هي الأحداث، فصورة اختطاف طائرة على شاشة التليفزيون تعادل عملية اختطاف الطائرة ذاتها، وصورة قتل محمد الدرة تعادل عملية القتل ذاتها له. لقد تحول المشاهدون من التعامل مع مجرد تمثيلات عقلية للموضوعات والأشخاص والأحداث إلى التعامل الإدراكي البصري معها والذي يوشك أن يكون تفاعلا فعليا، واقعيا حقيقيا، بل إنه كذلك في أحيان كثيرة. ومع أن التكنولوجيا والوسيط الخاص بالصور يقومان بالتوسط بين الصور والمتلقي فإن فئات التحليل، وكذلك الطرائق المألوفة الآن في الحديث عن عوالم الصور، تجعل عمليات الوساطة أو التوسط هنا كما لو كانت غير مهمة.

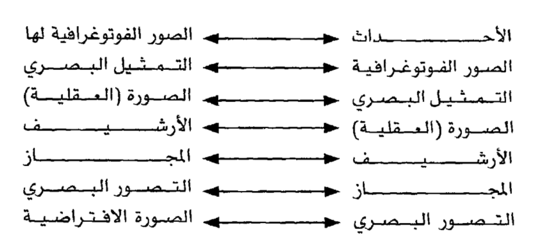
يجلس المشاهدون بعيدا عن شاشات التليفزيون أو الكمبيوتر بدرجة كافية كي يتمكنوا من رؤية ما تعرضه هذه الشاشات. وفي الوقت نفسه تتعلق عملية الرؤية بالرغبة في الدخول إلى العالم الموجود داخل الشاشة، وأن يصبح المرء

جزءا من الصور المعروضة والمشاركة فيها بشكل أو بآخر. وربما كان هذا هو ما أدى إلى تطور ألعاب الفيديو والكمبيوتر؛ وذلك لأن هذه الألعاب تدعو المشاركين فيها إلى الدخول إلى قلب الشاشة، وتمنحهم القدرة كذلك على تغيير المكونات التشكيلية الخاصة بالصور، وكذلك الطبيعة الجمالية لهذه الصور، وذلك مع استمرار عمليات اللعب، كما تجعل هذه الألعاب ذلك الاستغراق الجمعي مع التكنولوجيا أمرا فعليا. ويمتد هذا الأمر كذلك إلى تلك الثقافة التي تمزج بين الإبصار والسمع واللعب. تلك الثقافة الموجودة في عالم الإنترنت. إن ألعاب الفيديو هي خطوة تتوسط بين الرؤية التقليدية المألوفة وعالم الاستغراق الكامل في النشاط البصري[٢١].

تحولات الصور

يمكن الإنسان ـ الآن أن يلتقط صورة بكاميرا فيديو رقمية، ثم ينقل هذه الصورة إلى جهاز الكمبيوتر، ثم يغير في بعض خصائصها، مثل ألوان الأشكال الموجودة فيها، أو خلفيات هذه الأشكال، ثم يمكنه أن يطبع هذه الصورة فيحولها إلى صورة فوتوغرافية، أو يرسلها من خلال الإنترنت إلى بعض أصدقائه أو أعدائه، أو يرسلها إلى جهاز تليفونه النقال... إلخ.

إن صورة فوتوغرافية تصور عائلة تغادر فيينا عند بداية الحرب العالمية الثانية هي صورة استخدمها رون بيرنت لتقديم تصوره الخاص حول كيفية تحول الصور الفوتوغرافية إلى صور افتراضية، ويمثل ذلك الشكل التالي:



فالصورة التي يعرضها بيرنت في كتابه كيف تفكر الصور how images think? الذي صدر العام ٢٠٠٤ - والتي يمكن أيضًا وضع صور أخرى بديلة لها تجسد مثلا رحيل الفلسطينيين عن ديارهم بعد نكبة ١٩٤٨ - تصور أحداث رحيل والدته من فيينا العام ١٩٣٨ نتيجة للاضطهاد النازي، وقد ساعدته هذه الصور على خلق معرفة أسرية واجتماعية حول الحرب وأحداثها. إنها ليست تسجيلا تاريخيا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، ليست مجرد نسخة مطابقة للحدث. فالأحداث التاريخية غالبا ما فاقت الجهود التي بذلت لتسجيلها وإعادة إنتاجها. كذلك تعد التمثيلات للأحداث أيضًا آثارا متبقية عنها، فالكيفية التاريخية الخاصة التي تمثلها هذه الصورة لا يمكن تجسيدها على نحو كامل من خلال مجرد التقاط صورة لها. هذه هي معضلة الصور وسر ثرائها أيضًا. إن الصور تحتاج إلى عدد كبير من الأنشطة العقلية وأشكال الخطاب الأخرى كي يتم تطبيقها عليها، ومن ثم فإن الحركة تتم على نحو أبعد من المشهد أو الحادث المباشر الذي تجسده الصورة الفوتوغرافية، وتثار هذه النشاطات والأشكال داخل العقل في كل مرة ينظر خلالها المرء إلى الصورة الفوتوغرافية وتعمل حالات الاندماج مع الصور الضوئية على تحويلها إلى صور عقلية.

ويوحي التحول من الحدث إلى الصورة الفوتوغرافية بوجود علاقة بينهما من دون الحاجة إلى القول بوجود انفصال متبادل بين التاريخ والصورة العقلية، وفي الوقت نفسه تصبح الصورة الفوتوغرافية تمثيلا وصورة أرشيفية، إنها تصبح سجلا تاريخيا، توضع مع الوثائق والمستندات، وتصبح موضوعا للتأويل المتميز تماما، وربما المختلف عن اللحظة التي تم التقاط هذه الصور فيها. وعندما تتحول الصور الفوتوغرافية إلى صور أرشيفية فإن قدرا كبيرا من الأهمية التاريخية يعزى إليها. إنها تصبح أداة حاملة للتأويل، ومن ثم تصبح مجازا دالا على الحدث الأصلي.

عندما تتحول الصورة إلى موضوع أرشيفي يتغير موضوعها الزمني الخاص، وقد تصبح شبكة الحوار وأشكال الخطاب حولها متزايدة. وعندما تتحول الصورة الفوتوغرافية إلى مجاز فإنها يمكن أن توحي بجانب فقط مما حدث، إنها تكون أشبه بالأثر الدال على كيفية وقوع الحدث الأصلي، وسبب حدوثه. وهذه العملية غامضة بدرجة ما، وينجم غموضها هذا عن ذلك البعد أو المسافة التي أصبحت موجودة بين الحدث

الأصلي وأشكال المجاز اللاحقة المستخدمة في تفسير الأحداث التي أدت إلى وقوع الحدث الذي التقطته الصورة أولا. إن سهولة توافر الصور وتحويلها وإمكان رؤيتها بأي عدد من الطرائق المختلفة ما يحولها إلى حالة قابلة للتصور البصري أو الرؤية البصرية الداخلية Visualization. ويقال إن الصور لا يكون لها صدقها الوجودي ما لم تستكشف خصائصها الأرشيفية والمجازية والافتراضية على نحو كامل. إن هذا يتحرك بعملية التفسير إلى ما وراء «النظرة الأولى» الخاصة بالصورة، ويتطلب تحولا معينا نحو متاهة المجاز. ولا تضعف مثل هذه العملية - ألبتة - التأثير الانفعالي الخاص بالصور. ويظل جانب من عملية التخاطب صامتا، دون كلمات، ليس معتمدًا على الخطاب الذي يقال حول الصورة العقلية المرتبطة بالصورة الفوتوغرافية، ويكون هناك دائما هذا التوتر الخاص والتناقض بين ما يقال وما تتم معايشته من خلال الصور. إنه صراع يماثل ذلك الصراع الخاص مع اللغة التي تبدو غير كافية في مواقف كثيرة في علاقتها بما تمت مشاهدته أو رؤيته، مثلما هو صراع أيضا مع الصدق الأنطولوجي أو الوجودي الخاص مع ما تم تصويره أو التقاطه بواسطة المصورين الفوتوغرافيين[٢٢].

الصور عبر التاريخ

تغير الدور الذي لعبته الصورة، عبر التاريخ، بشكل مؤثر. فمثلا، تطور الفن الذي نشأ أصلا بوصفه تعبيرا عن المذاهب الدينية، تطور عبر الزمن. فأصبح موضوعا ذا قيمة محصورة في طبقات الأثرياء فقط، ثم إنه أصبح في النهاية موضوعا يتعلق بالسياق الخاص بتجارة الفن في عالمنا اليوم، وهو ذلك العالم الذي يستطيع فيه المشترون أن يشتروا الفن بوصفه منتجات أو سلعا.

وعلى الشاكلة نفسها، لعبت الصور الفوتوغرافية كثيرًا من الأدوار الاجتماعية المتنوعة، وذلك منذ ظهورها في بدايات القرن التاسع عشر. وقد اشتملت هذه الأدوار على أدوار خاصة بالفن والعالم والتسويق والقانون والذاكرة الشخصية. وقد أدى ظهور التصوير الإلكتروني في أواخر القرن العشرين، بما في ذلك التصوير الرقمي، والإنترنت، وشبكة

الاتصالات الدولية، على نحو جذري، إلى تغيرات كبيرة في توزيع الصور، وفي معناها الاجتماعي. وهكذا، فإن كلا من أعراف التصوير وكذلك المفاهيم الخاصة بالنشاط البصري قد تغيرت على نحو واضح عبر التاريخ.

وقد تغير شكل العالم الرقمي بدرجة كبيرة من خلال آليات الانضغاط أو التكثيف والإيجاز والأحجام الصغيرة للأجهزة القابلة للحمل Portable والحركة مثل كاميرات الفيديو وأجهزة التليفون اليدوية المحمولة أو النقالة، وأجهزة الكمبيوتر المحمولة (اللاب توب Labtop)، وغيرها، وكذلك تحويل الصور إلى معلومات تجعلها أكثر قابلية ومواءمة ومعالجة وأكثر مرونة، وأكثر قابلية للتغير. الطريف أو الباعث على السخرية في عالم التليفزيون التناظري هو أن الكاميرا تقوم بتحويل ما تلتقطه أو تصوره Shoots إلى إشارات إلكترونية يتم نقلها بعد ذلك إلى شريط فيديو من أجل التسجيل. وتعني عملية التحويل التالية من إشارة إلكترونية إلى أطر أو كادرات Frames أن العين الإنسانية يمكن خداعها بحيث نعتقد أن المعلومات قد تحولت إلى صور، في حين يكون ما حدث هو أن هذه البيانات قد تحولت من المستوى الكهربائي إلى المستوى العياني المحسوس[٢٣].

في سياق الحداثة، ومع ظهور التصوير الفوتوغرافي في أوائل القرن التاسع عشر، واختراع السينما في تسعينيات القرن نفسه، تغيرت تقاليد الصور وأعرافها بدرجات كبيرة. وهكذا، فإن الحقبة الثالثة الخاصة بالحداثة تعرف بطرائق عدة في ضوء الإمكانات المتنوعة الخاصة بإنتاج الصور وكذلك وسائل الاتصال الجماهيرية.

إن الصور الفوتوغرافية والسينمائية والتليفزيونية صور قابلة لإعادة الإنتاج بدرجات كبيرة. وقد أدت هذه الحقيقة إلى تغيير دور الصور في المجتمع على نحو جذري. فقبل تطور التكنولوجيا كان عالم الصورة ينظر إلى العمل الفني على أنه عمل فريد وأصيل، وأن معناه مرتبط ووثيق الصلة بالمكان الخاص الذي يوجد فيه (والذي كان في العادة كنيسة أو قصرا). لقد كانت هذه الأعمال الفنية قابلة دائمًا لإعادة الإنتاج، وكانت الممارسة الخاصة بإنتاج نسخ ما عن الأعمال الفنية الشهيرة من الأمور المألوفة تماما. ومع ذلك، فإن إعادة الإنتاج الميكانيكي للعمل الفني هو أمر

مختلف تماما عن تلك النسخ غير الدقيقة التي كان يتم إنتاجها لأعمال أصلية. لقد أدى الإنتاج الميكانيكي للأعمال الفنية إلى تغيرات في معنى الصورة وقيمتها، ومن ثم ـ في النهاية ـ إلى تغيير في الدور الذي تلعبه الصور في المجتمع.

كتب فالتر بنيامين يقول العام ١٩٣٦ في مقاله الذي سنشير إليه بالتفصيل في الفصل السادس من هذا الكتاب إن التغيرات التكنولوجية كان لها أثرها الكبير في معنى الفن في المجتمع. فمثلا، تصادف اختراع التصوير الفوتوغرافي مع عقيدة كانت منتشرة خاصة حول الأصالة. وقد كان الفنانون في الماضي غالبا ما ينتجون نسخا عديدة من اللوحة نفسها، سواء بأنفسهم أو من خلال آخرين يعملون تحت إشرافهم، من خلال الوسيط نفسه، لكن مع ظهور إعادة الإنتاج (النسخ) اختفت مثل هذه التقاليد. وبدلا من ذلك، أعيد التأكيد على الصورة الأصلية، وذلك بواسطة كاميرا التصوير الفوتوغرافي، وقد قال بنيامين إن العمل الفني ذا النسخة الوحيدة، ذا النوع الواحد، الوحيد في نوعه، له هالة خاصة ترتبط به. وقيمته مستمدة من فرادته، ومن دوره الخاص في الطقس المرتبط به، في المعنى الخاص الذي يفترض أن مثل هذا العمل يحمل بداخله نوعا من القيمة المقدسة سواء أكانت دينية أم لا. وبسبب كونه وحيدا في نوعه، كانت له مثل هذه القيمة المقدسة، فحتى النسخة الأكثر إتقانا من عمل فني معين تفتقر ـ كما يقول بنيامين ـ إلى عنصر واحد: «حضورها في الزمان والمكان، ووجودها الفريد في المكان الذي يفترض أن توجد فيه». إن هذا «الحضور في الزمان والمكان» أو «العبق» هو تماما ما جعل بنيامين يميل إلى وصفه بأنه: هالة الصورة the aura of the image، وهي الخاصية التي تجعل هذه الصورة تبدو أصلية وأصيلة Authentic.

المفارقة الآن هي أننا نعيش في عالم أصبح فيه مصطلح مفهوم المصداقية مفهومًا يعاد إنتاجه أيضًا، ويغلف ويباع ويشترى على نحو مألوف أو روتيني. نحن نعيش في مجتمع تهيمن عليه الصورة المنتجة على نحو وافر وجماهيري. فالقول إن هناك صورة من نوع واحد أو

وحيدة في نوعها هي الصورة الصادقة، قد أصبح عملة ضعيفة في هذا العالم. فهناك العديد من النسخ التي يمكن أن توجد بالنسبة لأي صورة فوتوغرافية، كل منها لها القيمة نفسها».

وتتكون للصور السينمائية والتليفزيونية والصور المخلقة بالكمبيوتر من عديد من الصور الموجودة كلها معًا في آن واحد. إن قيمتها الجمالية لا تكمن في تفردها أو فرادتها، لكن في قيمتها الجمالية والثقافية والاجتماعية والتجارية أيضًا.

إن الصور الجديدة في التليفزيون يمكن أن تعتبر ذات قيمة لأنها يمكن أن ترى على شاشات عديدة في الوقت نفسه. إن فكرة بنيامين تتعلق بأثر النسخ على الصورة، وكيف يتغير معنى الصورة الأصلية عندما يتم نسخها.

لقد أنتجت نسخ لوحات شهيرة عديدة في كتب الفن وفي الملصقات وبطاقات البريد والقمصان القصيرة، فما الأثر الذي أحدثه ذلك على المكانة الخاصة باللوحات الأصلية؟ إن الأصل تظل له قيمته بالمعنى المالي والمعنى الاجتماعي والفني أيضا أكثر من النسخ المنقولة عنه، وهكذا فلم تتغير قيم الموناليزا أو الجيرنيكا أو غيرهما لمجرد نسخها بطرائق متنوعة وأعداد كبيرة. لقد أصبحت اللوحة التي كانت توجد في مكان واحد موجودة في أماكن عدة وفي سياقات متنوعة، في كتب تاريخ الفن، في الإعلانات، في الروزنامة السنوية لإحدى المؤسسات... إلخ.

إن لوحة «الصرخة» The scream الشهيرة لإدفارد مونش، مثلا، التي رسمها العام ١٨٩٣، قد وجهت لتصوير ذلك الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أصبحت أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني. في اللوحة الأصلية تخلق السماء الحمراء شعورا كليا بالقلق والخوف وتكون الشخصية المحورية فيها، أشبه بالتجسيد الشبحي للقلق. ومثلها مثل كثير غيرها من اللوحات الشهيرة لقد تم نسخ «الصرخة» وإعادة إنتاجها في بطاقات بريد، وملصقات إعلانية، وبطاقات أعياد الميلاد، وسلاسل مفاتيح، واستخدمت كذلك كإطار دلالة في فيلم سينمائي سمي «الصرخة» ظهر العام ١٩٩٦ وتجسدت اللوحة في أقنعة بعض الشخصيات في الفيلم، حيث كان القاتل يرتدي قناعا مستلهما منها[٢٤].





(لوحة الصرخة لإدفارد مونش)

الجدير بالذكر أن هذه اللوحة التي وصل ثمنها إلى ثمانين مليون دولار قد سُرقت من متحف مدينة أوسلو ـ في النرويج خلال شهر أغسطس ٢٠٠٤ على رغم وجود كاميرات تصوير متعددة ضد السرقة داخل المتحف وخارجه.

الثقافة البصرية: ثقافة الصورة وما بعد الحداثة

يحوي مصطلح الثقافة البصرية بين جوانبه مدى واسعا من الأشكال التي تمتد من الفنون الجميلة إلى الأفلام السينمائية الشعبية وبرامج التليفزيون والإعلانات. وكذلك البيانات البصرية الموجودة في مجالات قد لا يميل البعض إلى التفكير فيها على أنها ثقافية، ونقصد بذلك مجالات العلوم الطبيعية والفنون والطب، تمثيلا لا حصرا. إن النظرة العلمية هي أيضا نظرة تعتمد على الثقافة، مثلها في ذلك أيضًا مثل أنماط النظر أو الرؤية الثقافية الأخرى في مجالات الفنون المتنوعة.

منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي في أوائل القرن التاسع عشر، أصبحت الصور العلمية مجالا مهما من مجالات تاريخ التصوير الفوتوغرافي للعلم وتطوره. ومع تقدم الكمبيوتر والتصوير الرقمي في أواخر القرن العشرين أصبحت الصور والأشكال المصورة للبيانات العلمية والقانونية وغيرها تمثل جانبا مهما تقوم من خلاله مجالات علمية عديدة بالتجارب، ووصف المعلومات، وتوصيل الأفكار.

وقد كان هذا بمنزلة التحول العالمي في اتجاه وسائل بصرية لتمثيل المعرفة والشواهد الدالة عليها، وقد تزايد هذا إلى حد كبير مع تزايد أهمية الميديا الرقمية كشكل من أشكال تقديم المعلومات[٢٤].

ترتبط الصورة بدرجة كبيرة بالثقافة الشعبية وبعصر ما بعد الحداثة. وتشتمل الثقافة البصرية الخاصة بفترة معينة، كالفترة الحالية مثلا، على مجموعة قابلة للتحديد من الموضوعات والأنشطة وبنى الاستهلاك والإنتاج للتمثيلات المعرفية (الرمزية) التي تدور حولها.

وقد وصف الفيلسوف الفرنسي جان بودريار الفترة الخاصة بنهاية القرن العشرين بأنها فترة أصبحت الصور فيها أكثر واقعية من الواقع. لقد تجاوزنا - في رأيه - الفترة التي كان فيها الإنتاج (النسخ) والتمثيل يمثلان الجوانب الأكثر أهمية فيما يتعلق بنشاط الصور، وأصبحت هناك صور لا تمثل أصلا محددًا، وذلك لأنها لا تمثل إلا نفسها.

وكتب بودريار يقول إنه فيما يتعلق بالصور المعاصرة، إذا كانت هذه الصور تستأثر باهتمامنا وتخلب ألبابنا، فذلك لا يعود إلى أنها بمنزلة مواقع لإنتاج المعنى والتمثيل، فهذا لا يعد جديدا؛ ولكن لأنها، على العكس من ذلك، هي مواقع للغياب، غياب المعنى والتمثيل، هي مواقع تستأثر بنا بعيدا تماما عن أي أحكام خاصة بالواقع الحالي الذي نعرفه.

وقد قال بودريار، وهو أحد أهم منظري الصور في أواخر القرن العشرين، إن المحاكاة أو المماثلة simulation هي الأنموذج الخاص بالتمثيل representation، فنحن نعيش في ثقافة تسودها تلك الشاشات الوامضة الموجودة في أجهزة الكمبيوتر والتليفزيون، وهي ثقافة أصبحت أمريكا فيها الأنموذج الخاص بممارسات النظر أو الرؤية العالمية، والتي تتحكم فيها الصور غير ذات الأصل المحدد simulacra والخاصة بالصور الافتراضية للوسائط التكنولوجية.

وعلى عكس التمثيل، الذي يقوم بالإحالة إلى واقع محدد، تقف الصور غير ذات الأصل المحدد في ذاتها، مكتفية بذاتها، دون حاجة إلى الرجوع إلى موضوعات واقعية أو عوالم موجودة هنا أو هناك. وبمصطلحات بودريار فإن الواقعي الفائق أو الأعلى كلمة واحدة قد أخذ مكانة الواقعي، وارتفع شأن الصور غير ذات الأصل المحدد، إلى حد كبير، من خلال أشكال الميديا الجديدة، باعتبارها أشكالا جديدة للوجود ما بعد الحداثي.

يستخدم مصطلح ما بعد الحداثي post modrison و«ما بعد حداثي» لوصف مجموعة من الأساليب والمناحي التي حاولت جعل الصور التي يتم توزيعها أو تدويرها أكثر هيمنة وتأثيرا، وذلك منذ سبعينيات القرن العشرين.

ويستخدم هذا المصطلح كذلك لوصف مجموعة من الأيديولوجيات أو المعتقدات أو الأفكار المهيمنة التي سادت نهاية القرن العشرين أو الفترة الرأسمالية الأخيرة بقوتها التكنولوجية الكبيرة وأنظمة الميديا المسيطرة الخاصة بها أيضًا.

إن ثقافة ما بعد الحداثة تتسم بوجود مجموعة من الظواهر الثقافية الجماهيرية التي - على عكس الحداثة - لا يعرف معظم الناس شيئا عنها.

لقد استخدم هذا المصطلح لوصف بعض الأساليب الفنية، وبعض عروض الأزياء، وبعض الحملات الانتخابية السياسية، خاصة خلال تسعينيات القرن العشرين، والتي استخدمت الميديا فيها بشكل مكثف. وبمصطلحات بودريار. لقد استخدموا الميديا لإنتاج شيء آخر غير مجرد التمثيل أو العرض لأنفسهم. لقد أنتجوا أنفسهم من خلال مجموعة من صور الميديا ونصوصها. وقاموا بتخليق هويات جديدة لهم، هي صور بلا أصل محدد أو هي صور محاكية لصور simulacra، هويات تنتمي إلى الواقع الأعلى المتجاوز للواقع، ولا تعود بنا أو تذكرنا بشخص واقعي محدد. وهكذا الصور المركبة التي أنتجتها الميديا أكثر واقعية من الصور الواقعية، أكثر واقعية من الواقع، إنها تصبح واقعا جديدا آسرا وجذابا، يصبح هو بدوره موضعا للإعجاب والحلم والتمني.

وبينما كانت فنون الحداثة ونظرياتها تتميز بكونها نخبوية في اتجاه الميديا والأنشطة الشعبية، فإن ما بعد الحداثة قد أصبحت موجودة في قلب ما هو شعبي ومعه منذ بداياتها. ومع أن «ما بعد الحداثة» ليست مجرد أسلوب وصورة، فإنها تتكئ كثيرا على الأسلوب والصورة لإنتاج عالمها كما أنها تلعب بالتغير أكثر من الثبات وبالتهكم أكثر من الجدية، وبتداخل الأنواع الفنية أكثر من استقلالها، وبحيرة وذهول الراوي أو المشاهد وعدم يقينه أكثر من تأكده وثبات آرائه، وبتعددية المراكز أكثر من واحديتها، وبواقعية الصور أكثر من التجسيد لصورة الواقع... إلخ. إنها ثقافة التغير والإرجاء والتكرار، أكثر منها ثقافة التحديد والتجديد.

خلال الفترة المرتبطة بنهايات التفكير والحركة الحداثية (عقب الحرب العالمية الثانية) مال النقاد إلى الحديث عن موضوعات ثقافية وجمالية تصوروا أنها موجودة خارج الثقافة الشعبية ـ موجودة سياسيا وجماليا أعلى من هذه الثقافة الشعبية، وذلك من أجل أن يقوموا بنقد هذه الثقافة، أو يكشفوا عن الاستثمارات الأيديولوجية الموجودة تحت هذا السطح البراق الخاص بالتمثيل والصور. أما أصحاب ما بعد الحداثة فقد رفضوا فكرة أن السطح لا يحتوي على معنى في ذاته، أو أن البنى الأساسية موجودة فقط تحت قناع المظاهر الخارجية الخاصة بالسطح، فالحقيقة موجودة في السطح وليس تحته.

ولم تتوقف الأفكار الحداثية حول البنية مع ظهور ما بعد الحداثة، فقد استمر تيار الحداثة في الفن والنقد، واستمرت نظرياته أيضا خلال ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، ثم تداخل مع التيارات الخاصة باتجاه ما بعد الحداثة أيضا.

وتتمثل إحدى العلامات البارزة الدالة على الفرق بين الحداثة والحساسية النقدية ما بعد الحداثية في تأكيد ما بعد الحداثة أننا لا نستطيع أن نحتل أو نأخذ موقفا خارج البيئة أو المناخ الثقافي الذي نقوم بتحليله. إننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما تحت السطح كي نجد شيئا أكثر واقعية وأكثر حقيقية من هذا السطح. إن اتجاه ما بعد الحداثة يطوي بداخله تلك التقسيمات الخاصة بين الثقافة الراقية أو العليا والثقافة الشعبية، بين النخبة والجماهير، ومن ثم يؤكد استحالة أن نقوم باتخاذ موقف نقدي حول الثقافة من خارجها، أو من موضع يظن أنه أعلى منها.

وقد قال فردريك جيمسون في كتابه «ما بعد الحداثة، المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» إن السوق الرأسمالية (تقريبا ١٧٠٠ ـ ١٨٥٠) قد أفرزت الواقعية، أما الاحتكار الرأسمالي في عصر الاستعمار فأنتج الحداثة، وأفرزت الرأسمالية المتعددة الأمم ما بعد الحداثة [٢٦].

ولا تشكل ما بعد الحداثة نظرية موحدة، كذلك ليست هناك حركة جمالية ما بعد حداثية خاصة؛ وذلك لأن حركة ما بعد الحداثة هي حركة شديدة التشظي والتفكك، وشديدة التوفيقية (أو التجميعية) أيضًا.

ومع ذلك، فإن من الخصائص المميزة للنصوص والممارسات ما بعد الحداثية ذلك الاستخدام الخاص للسخرية، وكذلك الاستخدام الشديد للتناص الانعكاسي الأسلوبي ـ reflexive intertextuality، كما يتمثل في إخفاء

أو طمس الحدود أو الفواصل بين النصوص والأنواع ووسائل الاتصال، و ـ في الوقت نفسه ـ جذب الانتباه إلى التكوين. أو البناء الخاص للنص. وكذلك إلى العمليات المسؤولة عن هذا التكوين الخاص.

وتختلف ما بعد الحداثة عن الحداثة في تبنيها ـ أي ما بعد الحداثة ـ للثقافة الشعبية. وكذلك لما يسمى بالذوق الرديء bad taste وأحيانا ما يتم إرجاع البداية لما بعد الحداثة إلى العام ١٩٧٩. وهو العام الذي ظهرت فيه الطبعة الأولى من كتاب الحالة ما بعد الحداثية The postmodern condition، والذي ألفه جان فرنسوا ليوتار، وحدد فيه خصائص النظرية ما بعد الحداثية على أنها تتمثل في نزعة التشكك في السرديات الكبرى أو العليا وعدم تصديقها[٢٧].

وما بعد الحداثة ـ كما قال ميتشل ـ هي «حقبة الامتصاص لكل أشكال اللغة على هيئة صور وصور غير ذات أصل محدد[٢٨]. وقد وصف جيمسون كذلك ما بعد الحداثة بقوله «في الشكل الخاص بمنطق الصور أو المشهد الخاص بالصور غير ذات الأصل المحدد، أصبح كل شيء ثقافيا بمعنى ما». لقد حل بيت المرايا الخاص بالتكرار والنسخ البصري وإعادة الإنتاج النصي والتناص محل ذلك الثبات القديم الخاص بالإحالة المرجعية إلى شيء محدد ومحل الواقع «غير الثقافي» أيضًا. ويوحي مفهوم جيمسون حول «الصور» بأن نظرية المرايا القديمة حول الاتفاق أو التطابق والموضوعية والإحالة المرجعية والواقع قد حل محلها ثقافيا «بيت مرايا» أو «بيت رعب» غير مستقر، يجعلنا دائمًا ساخطين فيما يتعلق بهذه القوى اللانهائية الخاصة بعمليات الانتحال ما بعد الرأسمالي وكذلك تلك النزعات التجارية المتعاظمة، وذلك التعقيد الخاص في كل شيء[٢٩].

على كل حال، هذه مقدمة عامة في علم الصورة، وستوضح الفصول التالية من هذا الكتاب عددا من الأبعاد والمستويات الأخرى لهذا العلم الذي نعتقد أنه يمكن أن يكون علما جديدا interdisciplinary. بينما يمكن أن يلتقي داخله عدد من العلوم وفروع المعرفة والفن الأخرى العديدة، ومنها: علم الفسيولوجيا، علم الفيزياء وعلم الكيمياء، علم النفس، الفلسفة، البلاغة، علم الاجتماع، الفنون التشكيلية، الآداب، السينما، علوم الميديا وخاصة التلفزيون... إلخ.



2 الصورة والمخ والتفكير

الإبصار هو الحاسة التي خلبت لب الرجال والنساء عبر التاريخ وحيرتهم أيضًا. فمن بين الحواس الخمس التي يمتلكها الإنسان يعد الإبصار هو الحاسة الأكثر ارتباطا بالفنون البصرية وبإدراك الفن. إنه بمثابة «النافذة الكبرى».

تمر الأشعة الضوئية أولا من خلال القرنية، وهي غلاف شفاف يغطي الجزء الخارجي من العدسة، ثم تمر خلال حدقة العين أو من إنسان العين، ثم خلال العدسة التي تقوم بتركيز الأشعة الضوئية على منطقة خاصة من سطح الشبكية تسمى البقعة الصفراء، وتمثل الجزء الأكثر حساسية للرؤية في شبكية العين، أو هي مركز الرؤية الواضحة.

تتميز العين بالحساسية الشديدة للضوء، فهي آلة بارعة التركيب، يمكنها تمييز الأشياء الدقيقة. وهي تشبه آلة التصوير من وجوه عدة، في آلة التصوير شريط حساس هو الفيلم الذي تُطبَع عليه صور الأشياء، وكذلك توجد بالعين طبقة حساسة تسمى الشبكية تنعكس عليها صور المرئيات. وكما توجد لآلة التصوير فتحة

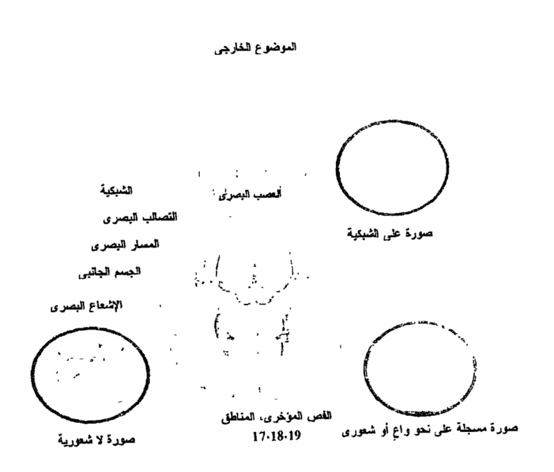
«وفي مارس، عاد الغجر، هذه المرة كانوا يحملون منظارا وعدسة مكبرة في حجم «طبلة». وقد عرضوا المنظار والعدسة كآخر مكتشفات يهود أمستردام. لقد أجلسوا امرأة غجرية في أحد أطراف القرية ونصبوا المنظار عند مدخل خيمتهم. ونظير خمسة ريالات كان يحدق الناس في المنظار ويرون الغجرية وقد صارت بين أيديهم.. ويصرخ مكليادس: إن العالم قد محا المسافات.. وخلال فترة قصيرة، سيتمكن المرء من رؤية ما يحدث في أي جزء من العالم دون أن يغادر منزله».

غابرييل غارسيا ماركيز
(مائة عام من العزلة)



يمكن توسيعها وتضييقها عند الحاجة لضبط كمية الضوء اللازمة لالتقاط الصور. توجد بالعين فتحة هي حدقة العين تتسع وتضيق من تلقاء نفسها تبعا لكمية الضوء ودرجة سطوعه [١].

وتظهر صورة المرئيات في الشبكية مقلوبة كما تبدو الصور مقلوبة على فيلم آلة التصوير. وهنا تتحكم الحدقة أو إنسان العين في كمية الضوء اللازمة لوضوح الرؤية. أما العدسة فتقوم بتركيز أشعة الضوء على الشبكية. وتنهض بمهمة ضبط عدسة العين عضلات هدبية Cilliary Muscles متصلة بها تقوم بتغيير شكلها تبعًا لبعد الأشياء المرئية، فإذا نظرت العين إلى أشياء بعيدة ارتخت أهداب العضلات، وانبسطت العدسة، وارتاحت العين تبعا لذلك. وإذا نظرت العين إلى أشياء قريبة، انقبضت هذه العضلات، وانبعجت العدسة، وتغير مركز بؤرتها بما يلائم التحديق فى الأشياء القريبة [٢].



الشكل (١) يوضح مسار عملية الإبصار نقلا عن (Samules & Samules. P.56) [٣]

ونحن، نرى أطوال موجات كهرومغناطيسية تتراوح بين ٣٨٠ نانومتر nanometer (اختصارها nm) في حالة اللون البنفسجي العميق أو الغامق و٧٨٠ نانومتر في حالة اللون الأحمر (والنانومتر هو واحد على مليون من المتر) وهناك فروق فردية هنا أيضا، حيث قد يدرك بعض الأشخاص موجات أقل تصل إلى ٣٦٠ نانومتر، وهناك آخرون يدركون موجات أطول تصل إلى ٨٠٠ نانومتر. وهناك فروق بين الحيوانات أيضًا، ولا يوجد حيوان يدرك المدى الكلي للضوء، ومع ذلك فإن بعض الحشرات ـ مثل النحل ـ يمكنها إدراك الأشعة فوق الحمراء التي لا يدركها الإنسان [٤].

كيف يحدث الإبصار؟

تدخل الموجات الكهرومغناطيسية الخاصة بالمدى المرئي إلى العين من خلال العدسة، حيث يتم امتصاصها من خلال المستقبلات الضوئية الموجودة في شبكية العين، وتسمى هذه المستقبلات بالعصي Rods والمخاريط Cones ونتيجة لهذا الامتصاص تتحول هذه الموجات الكهرومغناطيسية إلى شحنات إلكتروكيميائية electrochimical يجري تمريرها أو نقلها من خلال العصب البصري إلى العين ثم المخ. ونادرا ما تكون الموجات الكهرومغناطيسية نقية أو صافية، فوجود الرطوبة في الجو يعمل على انتشار الضوء أو تشتته، ومن ثم تكون الصورة مهتزة نوعا ما. ويعمل ضوء النهار القوي على انتشار أو بعثرة الموجة الضوئية القصيرة (الزرقاء)، ومن ثم يخلق إحساسا بوجود سماء زرقاء، في حين أن ما يحدث في أثناء الصباح المبكر والمساء هو أن يتم تأكيد أطوال الموجات الضوئية الخاصة بالأحمر، مما يحدث ذلك الإحساس الدرامي الخاص بشروق الشمس أو غروبها. ويعرف المصورون الفوتوغرافيون آثر هذا التحريف أو التشويه الخاص بالضوء خلال محاولتهم اقتناص ذلك «الشعور» الخاص المرتبط بالمشاهد البصرية المختلفة، كما يعرفه الفنانون الذين يتدخلون بمهارة ألوان المزاج الانفعالي mood colors داخل بالتة الألوان الخاصة بهم من أجل استثارة انفعالات معينة لدى المتلقين.

وهناك تفاعل بين النصوع المدرك واللون، فالألوان العميقة، كالألوان الزرقاء والبنفسجية والحمراء المشبعة تبدو أقل نصوعا من مثيلتها الخضراء والصفراء، هذا مع أن الكثافة الفيزيقية لها جميعا قد تكون واحدة. هكذا

يعتمد إحساس الإنسان بالنصوع الفيزيقي المنعكس للون، وليس على كثافته الفعلية. ولقرون عدة متواصلة استكشف الفنانون الفروق المرهفة الدقيقة الخاصة بتأثيرات الألوان. فاستخدموا الألوان بدرجات نصوع luminosity مختلفة لإنتاج أو إحداث تأثيرات سيكولوجية متنوعة [٤].

يدخل الضوء إلى العين إذن من خلال الحدقة (إنسان العين)، وهي الفتحة الموجودة في العين، التي تحيط بها القزحية iris الملونة. على سطح العين توجد القرنية، وخلف القزحية توجد العدسة. وعلى عكس الاعتقاد الشائع (أو الرأي الشائع) فإن العدسة لا تجعل الضوء ينحني أو ينكسر على الأقل بدرجة كبيرة. إن ما يجعل الضوء ينحني أو ينكسر هو ذلك السائل المسمى (السائل المائي aqueous humor) الموجود في القرنية. وتقوم العدسة بدور مهم في عملية التكيف commendation أو المواءمة، وهي تلك العملية التي تسمح لنا بتركيز العين على الأشياء القريبة أو البعيدة عندما نريد ذلك. ومن خلال نشاط العضلة (العضلات) الهدبية يمكن للعدسة المطاوعة أن تغير شكلها.

فعند النظر إلى الأشياء القريبة تنبسط (ترتخي) العضلة الهدبية، مما يؤدي إلى خفض (تقليل) درجة تحدب العدسة وتقويسها. أما عند النظر إلى أشياء بعيدة، فإن هذه العضلة تنقبض مما يؤدي إلى زيادة تقوسها ودرجة تحدبها.

الهدف الأساسي من الشبكية هو امتصاص أشعة الضوء وتحويلها إلى إشارات إلكتروكيميائية تتوافق مع اللغة الخاصة بالمخ.

وهناك ثلاثة أنماط من الخلايا موجودة في الشبكية مهمة في إرسال الإحساسات البصرية إلى المخ، وهي:

١- الخلايا المستقبلة (receptors العصي والمخاريط): هي الخلايا الحساسة للطاقة الإلكترومغناطيسية (الكهربية المغناطيسية).

٢- الخلايا الثنائية الأقطاب: bipolars هي التي تستقبل المعلومات من الخلايا المستقبلة وترسلها إلى المستوى التالي وهو:

٣- الخلايا العقدية: Ganglions هي التي تجمع المعلومات من الخلايا الثنائية وترسلها إلى القشرة البصرية في المخ.

تعمل العصي في ظل ظروف الشدة المنخفضة من الضوء، كما في حالات الغسق أو في الليل عندما تحاول أن تتلمس طريقك إلى الحمام دون أن تنير ضوء الغرفة. إنها متخصصة في إحداث أو تحقيق الرؤية في ظل

ظلال متنوعة من الرمادي. أما المخاريط فهي متخصصة في تحقيق الرؤية للمدى الكامل من اللون، وهي تكون نشيطة في ظل ظروف الإضاءة الكاملة كما هي حالنا في أثناء ضوء النهار الرحيب. وتشتمل الحفيرة Fovea على كثير من المخاريط، وتغيب عنها العصي تقريبًا، لكنها تتكاثر عند أطراف الشبكية.

تبلغ حساسية العصي حدها الأقصى عند مستوى خمسمائة نانومتر، ثم تنخفض بحدة بعد ذلك. إن ما تدركه العصي ليس هو اللون: ولكنه شدة أو كثافة المثيرات السوداء / الرمادية / البيضاء. أما المخاريط فهي الأكثر حساسية للون في مدى مقداره ٥٥٠ نانومتر (الألوان التي تُرى على أنها صفراء ـ خضراء). وتحتاج الألوان البعيدة عن الحساسية العليا للعصي والمخاريط إلى كثافة أكبر كي يتم اكتشافها. ويعد هذا مهما بالنسبة إلى الفنان الذي يريد أن يخلق حسا أو جوا خاصا من خلال استخدامه للألوان والكثافات اللونية

وتتوزع العصي والمخاريط عبر الشبكية، لكنها موزعة أيضا على نحو غير متوازن، فالعصي موزعة عبر الشبكية ما عدا ما يحدث في منطقة الحفيرة، حيث توجد بها المخاريط بكثافة.

وبشكل عام فإن عدد ما لدينا من عصي يفوق عدد ما لدينا من مخاريط، حيث يوجد في كل عين نحو ١٢١٥ مليونًا من العصي في مقابل ٦ ـ ٧ ملايين من المخاريط.

في مواجهة إنسان العين وقريبا من العصب البصري، توجد منطقة أو فجوة عميقة صغيرة مقدار قطرها ٢ مليميتر . تسمى البقعة الصفراء Yellow spot.

إن البقعة الصفراء الخاصة بالعين البشرية قليلة العضلات من حيث حجمها، لكنها شديدة الروعة في أهميتها. إنها تشغل مساحة تقارب رأس الدبوس ومع ذلك فإنه وبسبب العدد الكبير من المخاريط المحتشدة في هذه المساحة الصغيرة، وبشكل يفوق أي بنية بصرية أخرى، تكون البقعة الصفراء الأكثر أهمية في رؤيتنا لما نراه في العالم [٦].

يعيش المخ على الرسائل الكيميائية الكهربائية، ويتكون المخ من أكثر من ١٠٠ بليون خلية (أي مائة وأمامها ٩ أصفار ١٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠)، كل منها قادرة على استقبال الرسائل وعلى إرسالها إلى آلاف الخلايا



الأخرى من خلال أنسجة ذات نهايات متعددة متشعبة. إن الأنشطة المعرفية البسيطة، مثل رؤية لوحة فنية، تشتمل على بلايين وبلايين الخلايا العصبية.

ويصل زمن تعرف موضوع ما بصريا إلى نحو ثلث ثانية أو أقل (أي ٣٠٠ ملي ثانية).

المسار البصري العصبي للمثيرات

بعد أن تمر الإشارة البصرية من الحدقة، ويجري امتصاصها من خلال العصي والمخاريط، فإنه يجري تجميعها وتمريرها عبر عصب بصري طويل يمر في طريقه إلى المخ.

ويلتقي العصبان البصريان المتحركان من كل عين معا عند مركز يسمى التصالب البصري Optic chiasma هنا يحدث توزيع معقد، حيث يعبر نصف الألياف العصبية للعصب البصري الخاص بكل عين مركز التصالب البصري، ويمر إلى ذلك الجانب من القشرة المخية المقابل أو المعاكس في اتجاه مصدرها الأول، في حين ينهي نصف الألياف العصبية للعصب البصري مساره في القشرة ـية الموجودة في الجانب نفسه الذي بدأ منه المسار وقد أظهرت دراسات علمية حديثة أن مناطق مختلفة من قشرة المخ البصرية تستجيب لأنماط مختلفة من المثيرات البصرية (مناطق للأشياء الأفقية في مقابل مناطق للرأسية مثلا). ويحدث الإبصار وفقا لنظرية معالجة المعلومات والإبصار على النحو التالي:
ـ البداية هي حضور طاقة الضوء light energy في المجال البصري. ثم تُكتشف هذه الطاقة بواسطة العين. ثم تُنقل الإشارة (الضوئية) إلى القشرة البصرية في المخ. ثم يحدث التفسير المعرفي للإشارات بواسطة المخ بعد ذلك.

ويتفق هذا التسلسل الخاص هنا مع الترتيب التالي:

الطاقة الفيزيقية ← العين ← القشرة البصرية في المخ ← القشرة الترابطية في المخ.

ويتفق هذا الترتيب مع أحد النماذج النظرية الكبرى في علم النفس المعرفي، الذي يسمى «نموذج معالجة المعلومات» Information processing paradigm (I.P.P)، حيث يفترض هذا النموذج أن المعلومات تجري معالجتها أو تشغيلها داخليا

(داخل المخ) من خلال سلسلة من المراحل، تقوم كل منها بعمليات فريدة. كما أن كل مرحلة تسجل المعلومات المأخوذة من المرحلة السابقة عليها وتعالجها، ثم تحولها أو تمررها إلى المرحلة التالية لها وهكذا .

وأخيرًا، نقول إن إدراكنا البصري ليس عملية سكونية أو جامدة، يقوم خلالها المرء بتركيز نظرته المحدقة على موضوع معين؛ بل هو عملية دينامية تقوم خلالها العضلات الموجودة في جانبي العينين بشكل مستمر بالانقباض والانبساط . ومثل هذا النشاط الخاص بالعضلات البصرية، الذي يمكن إخضاعه للتحكم الواعي، يحرك العين بحيث تتوجه أولا نحو موضوع أو جانب منه، ثم إلى الجانب الآخر، ثم إلى ثالث، وهكذا، وقد تعود مرة أخرى إلى ما بدأت به نشاطها. إن معظم حركات العينين حركات أوتوماتيكية أو تلقائية، كما في حالة القراءة، لكنها أيضًا حركات يمكن التحكم فيها، كما في حالة نظرنا إلى شخص يدخل الغرفة التي نجلس فيها الآن، ويطلق على هذه الحركات الخاصة بالعين اسم الحركات الخاطفة saccades، وقد درسها إميل جافال خلال القرن التاسع عشر.

ونحن نعرف الآن أنه في أثناء القراءة يكون هناك نحو ٢ أو ٣ Saccades كل ثانية، وفيما بين هذه الحركات تركز العين على موضوع أو مشهد لمدة تتراوح بين ٢٠٠ و٢٥٠ ملي ثانية. وهذا مع أن استمرار أو دوام بعض حركة التثبيت الخاصة بالعينين قد يستغرق زمنا أطول من ذلك عدة حركات، ونمط هذه الحركات قد يتباين لدى الأفراد العديدين حسب الخبرة (الخبرة الكبيرة بالأعمال الفنية في مقابل نقص الخبرة مثلا) [٧]، وكذلك لدى الفرد في مراحل متنوعة من حياته.

وخلال الحركة الفعلية للعينين، التي تشغل فقط نحو١٠٪ من زمن الرؤية أو المشاهدة، تقل الرؤية (الواضحة الخاصة) للملامح أو الجوانب المميزة على نحو حاد، وتسمى هذه الظاهرة المحو البصري visual smear أو (الإخفاء البصري)، فنحن عندما ننظر إلى موضوع معين (لوحة فان جوخ «ليلة عاصفة» مثلا)، فنحن لا نراه كله في التو واللحظة، كما توحي الفكرة الشائعة، أو كما يقول أصحاب نظرية الجشطلت؛ وإنما نحن نمر عبر سلسلة من عمليات الإحاطة الكلية scans وليس عملية واحدة تتوقف خلالها العين على جانب معين ثم نحو جزء آخر، ثم نحو جانب آخر وهكذا، ونرى كل جانب من جوانبه في لمحة خاطفة سريعة، ثم نركز عيوننا على نقطة أخرى من أجل القيام بعمليات معرفية إضافية.



لوحة «ليلة عاصفة» للفنان فان جوخ

النصف الأيمن والنصف الأيسر

تحدث المعالجة البصرية الأولية للمعلومات في قشرة المخ البصرية (حيث ينتهي مسار العصب البصري)، ولكن هناك جوانب وعمليات معلومات أخرى جديرة بالاعتبار هنا.

وقد قدم المعلومات المهمة هنا العالم الأمريكي روجر سبيري خلال سبعينيات القرن العشرين، فقد قام مع بعض زملائه بتجارب على أفراد أُجريت لهم عمليات جراحية لقطع الموصلات العصبية المسماة الجسم الجاسئ أو المقرن الأعظم corpus callostum الذي يربط بين نصفي المخ.

هنا تم عرض شكل وجه كيميري chimeric أي (وهمي أو غير حقيقي) نصفه وجه رجل والنصف الآخر وجه امرأة. كان وجه المرأة في الجانب الأيسر للمشاهد يرجح حدوث أنشطة أو معالجات في النصف الأيمن من المخ، وكان وجه الرجل ناحية اليمين مما يرجح حدوث معالجات خاصة للمعلومات الخاصة به من خلال النصف الأيسر من المخ.

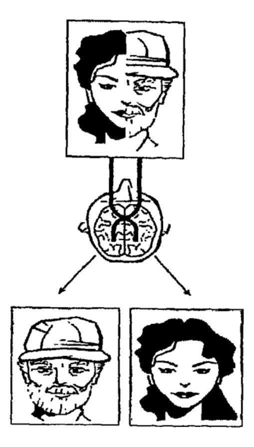


المثير للدهشة أن المريض لم يلحظ أي شيء غير مألوف حول هذا الوجه المنقسم. وعندما طُلِبَ إليه أن يقول شيئا حول هذا الوجه قام بوصف وجه رجل لفظيًا، وقامت أوصافه على أساس المعلومات التي جرت معالجتها في النصف الأيسر من المخ. ومن خلال ملاحظات أخرى أيضا تبين أن الوظائف اللغوية، كتلك الوظائف الضرورية لإعطاء وصف لفظي، موجودة في النصف الأيسر من المخ (حيث إن نصفي المخ لدى هذا المريض لم يكن بمقدورهما الاتصال أحدهما بالآخر بسبب قطع الأنسجة الموصلة الخاصة بالجسم الجاسئ).

وعندما كان يُطلَب إلى المريض أن يتعرف هذا الوجه بصريا بين مجموعة من الوجوه، فإنه كان يختار وجه المرأة، مما يدل على أن النصف الأيمن من المخ هو - بشكل عام - الذي يقوم بمعالجة المعلومات البصرية. وبناء على هذه الملاحظة وغيرها أمكن القول أن المعالجة الأساسية للمعلومات البصرية، بما فيها الفنون البصرية، هي أمر يجري بشكل عام في النصف الأيمن من المخ.

وقد ظهر من دراسات عديدة ومتنوعة وجود تمايز بين نصفي المخ البشري رغم وجود التكامل بينهما أيضًا في أنشطة عديدة. وقد ظهر أن كثيرًا من أشكال المثيرات الحسية التي تيسر حدوث التعبير الفني، مثل الأنماط الهندسية المركبة، والحركات في الأنماط المكانية، والذاكرة غير اللفظية، والهندسية، وكذلك الوجوه، كلها يتم إدراكها في النصف الأيمن من المخ، في حين أن عمليات مجردة أخرى تكون موجودة في النصف الأيسر.

هكذا قال بعض العلماء إن النصف الأيسر من المخ حسابي، منطقي، تحصيلي، يعمل كما يعمل الكمبيوتر، يحلل المدخل الحسي للمعلومات بطريقة متتابعة، يحول التفاصيل المناسبة أو المرتبطة بعضها ببعض إلى مفاهيم عامة أو تجريدات يطلق عليها مسميات لفظية، في حين أن النصف الأيمن هو أساس تركيبي الطبع، وأكثر اهتمامًا بالتشكيل الكلي للمثير، كما أنه ينظم ويعالج المعلومات في ضوء الكليات أو الصيغ الجشطلتية.



الشكل (٢) يوضح بعض الوجوه الكيميرية نقلا عن (Solso, 1997,P.2)

هناك شواهد متزايدة، إذن، على اختلاف وظائف نصفي المخ واختلاف الأنشطة التي يسيطر عليها كل نصف، فالنصف الأيسر تحليلي، في حين أن النصف الأيمن كلي أو تركيبي. النصف الأيسر يقوم بدور كبير في الأنشطة الخاصة بالكلمات والأعداد، في حين يقوم النصف الأيمن بالعبء الأكبر في الأنشطة الخاصة بالصور. وتكون العمليات الخاصة بالنصف الأيسر متسلسلة ومتعاقبة، في حين تكون العمليات الخاصة بالنصف الأيمن متوازية متزامنة تجري في الوقت نفسه، ويرجح بعض الباحثين أن النصف الأيسر من المخ هو الخاص بالعمليات الواقعية، أي بالبعد الواقعي الخاص المحدد من حياة الإنسان، في حين أن النصف الأيمن قد يكون هو الأكثر ارتباطا بالعمليات المجازية الانفعالية، وربما البدائية، من أنشطة الإنسان. النصف الأيسر هو المتحكم في عمليات التخاطب اللفظي اليومي مع الآخرين، في حين أن النصف الأيمن هو مصدر التخيلات والأحلام، ومن ثم يمكننا استنتاج أن الأشخاص الذين يكون سلوكهم متسما بسيادة النشاط اللفظي التحليلي

يميلون إلى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيسر من المخ، في حين أن الذين يفضلون الاهتمامات الكلية في التفكير والأنشطة يميلون إلى أن يكونوا خاضعين لسيطرة النصف الأيمن من المخ. وعندما نضع الفروق بين الرجال والنساء في الحسبان، فإن نظريات عديدة تفترض أن وظائف نصفي المخ قد لا تكون بمثل هذا التخصص أو الانفصال، فمثلا تعد القدرة الخاصة بإدراك المكان من المهام الأساسية للنصف الأيمن، والقدرة اللفظية من المهام الأساسية للنصف الأيسر. ونحن نجد أن النساء أقل مهارة بشكل عام في المهارات المكانية، ويفسر بعض الباحثين ذلك من خلال الزيادة الواضحة في الأنشطة اللفظية لدى الإناث عنها لدى الذكور، وهذه الزيادة موجودة أصلا في المخ، وهي تنتشر من النصف الأيسر إلى النصف الأيمن فتعوق بعض أنشطته وخاصة الأنشطة المكانية، لكنها تعوض هذه الإعاقة، على كل حال، من خلال المهارات اللفظية الواضحة التي تظهر في أنشطة الإناث وسلوكياتهن، ونجد تأييدا لهذا الرأي أيضا في تفضيل الرجال للأعمال المتضمنة بعض العمليات الخاصة بالأنشطة البصرية المكانية، في حين تفضل النساء الأعمال اللفظية أو الكلامية [٨]. وقد ظهرت مناقشات عديدة حول دور كل من نصفي المخ في عملية الإبداع، وبشكل عام تميل الآراء إلى الاتفاق على أن الإبداع يتطلب تكامل نشاط نصفي المخ، الأيسر والأيمن معا، فالشعر مثلا إبداع يعتمد على اللغة التي هي من وظائف النصف الأيسر، لكن هذه اللغة تستخدم أساسا للتعبير عن انفعالات وصور وأخيلة وأحلام، وهي من أنشطة النصف الأيمن، وتزداد إبداعية الشاعر بمقدار تمكنه من إحداث التكامل الخلاق بين هذين المكونين الأساسيين للإبداع الشعري: اللغة والصور. الشيء نفسه يمكن قوله بالنسبة إلى الرواية والمسرح والقصة القصيرة، ففي إبداع هذه الإنتاجات الإبداعية يحتاج المبدع إلى إحداث تكامل خلاق أيضا بين الصورة واللغة، ثم تأتي بعد ذلك بعض الحيل والأدوات الفنية التي تفرق بين جنس أدبي وجنس آخر. ويحاول الباحثون الآن الإجابة عن بعض الأسئلة مثل: هل نشاط أحد نصفي المخ يسود ويتفوق على نشاط النصف الآخر خلال أنواع معينة من الإبداع، أو أن الإبداع الجيد غالبا ما يتضمن تكاملا بين هذين النشاطين، وأن عجز بعض الأعمال الإبداعية أحيانا عن الوفاء ببعض الشروط المطلوبة للإبداع هو في حقيقة الأمر يتضمن عجزا

عن إحداث التكامل بين هذين النشاطين بطريقة إبداعية بحيث يسود أحدهما على الآخر فيظهر التفكك مثلا والتشوش إذا ساد النشاط البصري الخاص بالصور والأخيلة على النشاط اللغوي الخاص بالألفاظ والكلمات فيحدث هذا أحيانا عندما يسود الاتجاه الإبداعي دون وجود الحرفية أو الصنعة الكافية، عندما تؤدي سيادة الصنعة أو اللغة دون وجود الجانب البصري التصويري الصوري المناسب إلى التكلف والتزين الخارجي. إن الجانب البصري خاص بالصورة وخاص بالعاطفة، في حين أن الجانب اللغوي خاص بالإيقاع وخاص بالتنفيذ والتوصيل. والتكامل بين هذين الجانبين أمر ضروري وحاسم في شتى الأنشطة الإبداعية الإنسانية، لا سيما الأنشطة الفنية والأدبية منها بوجه خاص.

عن الإدراك

كثير من النظريات القديمة حول الإدراك تبدو الآن غريبة، وأحيانًا مضحكة. ومع ذلك فإن نظريات أخرى قد استمرت كي تثير انتباهنا وتحير عقولنا.

فمثلا أعلى أرسطو من شأن نظرية الانبثاق (أو الصدور أو الفيض) emanation theory الموجودة لدى الإغريق، والتي افترضت أن الرؤية البصرية وهي نتيجة للإشعاعات التي يسقطها المشاهد من عينيه على الأشياء، ثم تعود مرة أخرى إلى العينين عندما ترتطم بهذه الأشياء أو تواجهها.

وتعتبر شوكة الشيطان المتحولة Devil's twrning fork مثالا للأشكال المستحيلة، وهي شوكة تبدو كأن لها شعبتين أو شوكات فرعية مدببة، لكن قاعدتها تؤكد وجود شعبتين (أو طرفين مدببين) فقط، مما يدل على أن الأجزاء وحدها هي ذات المعنى، وليس الشكل كله (الشكل ٧)

وكان لمعان عيون القطط الوامض في الظلام مؤديا إلى الاعتقاد أن مصدر الأشعة البصرية ينبعث من الداخل، وهو اعتقاد أدى إلى ظهور أفكار أسطورية حول «العين الشريرة» التي يمكنها أن ترسل أشعة مؤذية أو مهلكة إلى الخارج في اتجاه الضحية التي يتم اختيارها. وقد كانت نظرية الفيض هي أيضا الأساس لتعبيرات منتشرة في أوروبا مثل «العين هي نافذة الروح»، أو «إذا نظر استطاع أن يقتل». وكذلك بعض الاعتقاد في بعض بلدان الشرق حول «عين الحسود» و«العين الشريرة»، و«العين التي تفلق الحجر»..إلخ.



أما النظرية المقابلة أو المضادة لهذه النظرية فهي نظرية الانبعاث emission theory، وهي تفترض أن الموضوعات ترسل نسخا دقيقة مضيئة من نفسها. وفي تأييده لنظرية الفيض قال أرسطو إننا ينبغي أن يكون لدينا جميعا حس مشترك common sense أي ملكة خاصة لتجميع البيانات من كل الحواس وتركيبها. وقد قال إن مركز هذه الملكة هو القلب، واعتقد أن وظيفة القلب هي أن يمنحنا تفسيرا مركزيا وذا معنى للعالم الخارجي، أما الذكريات (مكونات الذاكرة) فتكوَّن من خلال الصور الذهنية phantasms، تلك التي تبقى بعد غياب المثيرات الأصلية. وتشكل هذه الصور الأساس الذي يقوم الخيال على أساسه، كما أنها تقوم بالربط بين التفكير والإدراك.

وقد ظهرت نظريات عدة بعد ذلك حول الإدراك الحسي، لكنها كانت في جوهرها مجرد ملاحظات فلسفية، كما كانت حال معظم الدراسات الفسيولوجية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، التي ركزت في معظمها على موضوع الصورة التي يتم إسقاطها على شبكية العين.

وقد كان جوناثان كبلر J.Kepler في العام ١٦٠٤ هو أول من طرح نموذجا حول العين بوصفها كاميرا تقوم بالتسجيل الدقيق لما تراه. وفي العام ١٦٣٧ نشر ديكارت تجربة بدا أنها تثبت فرض كبلر، فقد نزع طبقة الصلبة sclera من المنطقة الخلفية لعين (الثور) مستخرجة خارج جسمه ليجعل هذه المنطقة شفافة، ومن ثم يمكنه النظر من خلالها فيرى الصورة التي يفترض أن تنطبع على الشبكية.

واليوم، مع أننا ندرك أنه ليس هناك تطابق حرفي بين الصورة الشبكية والصورة العقلية، وأن العقل هوالذي يخلق المعنى من خلال عملية تبدأ فقط من خلال تنبيه شبكية العين بواسطة الضوء، مع هذا فإن المقارنات بين العين والكاميرا ما زالت موجودة.

تقوم المقولة الشائعة «الرؤية هي الاعتقاد»، أو الرؤية هي اليقين seeing is believing، وكذلك ثقتنا المستمرة بشهادة الشهود، على أساس افتراض فحواه أن العين تسجل المرئي بدقة على هيئة صور صغيرة تُصنَّف بعد ذلك وتخزن في الذاكرة [٩].

العين والكاميرا

إن التشريح المبسط لعين الإنسان يجعلنا ـ كما يقول قاسم حسين صالح ـ نلجأ إلى المثال الكلاسيكي بتشبيه العين بآلة التصوير (الكاميرا). لكن القول بأن «الكاميرا» هي نسخة من العين يشبه القول بأن جناح الطير هو نسخة من جناح حشرة صغير، في حين أن كلا الجناحين هو نتاج تطور مستقل، ومع ذلك فالعين وآلة التصوير متشابهتان في التركيب والوظيفة. وكما يلي:

١ـ كلتاهما تحتوي على سطح حساس تسقط عليه الصورة مقلوبة، الفيلم في آلة التصوير والشبكية في العين.

٢ـ كلتاهما تحتوي على سطح حساس تسقط عليه أشعة الضوء بوضوح.

٣ـ وكلتاهما تحتوي على فتحة يتغير اتساعها بحيث تنظم مقدار الضوء الذي يدخل العين أو آلة التصوير، ويدعى البؤبؤ في العين. إن هذه المقارنة بين العين البشرية وآلة التصوير، تكون مقبولة لغرض التبسيط. وحسب ذلك فإن عين الإنسان معقدة تعقيدا كبيرا بشكل يوازي مدى فائدتها، وبخاصة في منطقة الشبكية [١٠].

لكن التناظر أو الاتفاق بين العين والكاميرا ينبغي أن يتوقف هنا ـ كما يقول باري ـ وذلك لأن هذا التصور تصور كاذب (أو زائف) ومضلل إلى حد كبير للأسباب التالية:

١ـ عدسة العين ليست عدسة أو جهازا سلبيا (كما في حالة الكاميرا) بل جهاز دينامي نشيط. إنها تقوم بالتركيز التلقائي من دون أي معالجة واعية أو شعورية، كما أنها تحقق الوضوح فقط في منطقة الحفيرة الشبكية أو الضفيرة الشبكية retinal fovea، وهي تلك المنطقة الخاصة من الشبكية التي تركز على التفاصيل.

٢ـ بينما تَظْهَر الصورة الفوتوغرافية أو تبين بوضوح مماثل لجميع تفاصيلها موجود عند المسافة نفسها، فإن العين ينبغي أن تقفز في حركات اهتزازية خاطفة saccadic كي تقوم بالتركيز الواضح على أجزاء من المشهد، ثم إنها تقوم بعد ذلك بتكوين الكل من خلال النقاط البؤرية التي قامت بفحصها على نحو مؤقت.

٣ـ كذلك فإن العين تعمل بشكل مضاد أو معاكس للشكل الذي تعمل من خلاله صورة الكاميرا؛ ففي حالة الكاميرا يتم تركيز الصورة مباشرة على الفيلم الخام الذي يحتوي على الطبقة الحساسة، لالتقاطها أو اقتناصها. أما

المستقبلات الحسية في شبكية عين الإنسان فإنها تواجه فعلا الخلفية it faces backward بحيث تكون في حالة اتصال فعلي مع الصبغيات، التي تحتوي على العناصر الكيميائية الضرورية لتحويل الضوء إلى طاقة كهربية.

٤ـ كذلك فإن العين الإنسانية تتواءم مع المثيرات (والضوء) بشكل تلقائي، في حين ينبغي تغيير البؤرة في الكاميرا على نحو واع ومقصود. هكذا فإن العضلات الهدبية الموجودة أمام العين تضيق لزيادةً تقوس (أو تحدب) العدسات من أجل التركيز على المدى أو المجال القريب، ثم تنبسط إلى أوضاعها العادية عندما ننظر بعيدا. وعندما تضعف هذه العضلات الهدبية في نحو سن الخامسة والأربعين تقريبا تنخفض القدرة على التكيف البصري، وتضعف قدرتنا على التركيز البصري على الموضوعات القريبة، وعندئذ يصبح استخدام نظارات القراءة أمرا ضروريا لتعويض ما لم تعد العضلات الهدبية قادرة على القيام به.

٥ـ كذلك تلعب العصي والمخاريط في العين الإنسانية في استجاباتها للضوء أدوارا مختلفة عن تلك التي تلعبها المادة الحساسة التي تلتقط الصور في الفيلم الخام الخاص بالكاميرا. فالمخاريط الشبكية مسؤولة عن إدراك الألوان (الحدة البصرية)، بينما تكتشف العصي الأشكال الخارجية وترى أكثر في الظل والعتمة.

٦ـ كذلك، على عكس عدسة الكاميرا الساكنة، فإن العين تتكيف تلقائيا مع الضوء، وتخضع لعدد كبير من المشكلات، مثل الاهتزاز المسمى استجماتزم، وغير ذلك من الأمراض التي تمنع مرور الضوء على نحو واضح، أو تمنع تركيزه بوضوح على نقطة واحدة على الشبكية، ومن ثم تظهر الرؤية الغائمة، وكذلك الحاجة إلى استخدام النظارات (العوينات). وهذه النظارات هي التي تشبه الكاميرا في ضعف مرونتها (أي صلابتها) وعدم قدرتها على التكيف مع الضوء إلا من خلال إعتام السطح الخارجي (العدسات الفوتوبراون مثلا).

٧ـ كذلك فإن الصورة الموجودة في فيلم الكاميرا تسجل بوصفها صورة ثابتة Fixed، فإذا تحركنا أثناء قيامنا بتحريك مصراع الكاميرا على نحو مفاجئ فإن ما سنحصل عليه هو صورة غائمة فقط. أما الصورة الموجودة على شبكية العين فهي صورة في حالة حركة دائمة، حيث تتحرك عيوننا في



حركات اهتزازية سريعة خاطفة دائمة؛ وذلك لأننا كي نصل إلى وضوح في التفاصيل ينبغي أن نقوم على نحو مستمر بإعادة تحريك الحفرة حول المشهد الذي نراه. والصور التي ندركها نتيجة لذلك هي صور عقلية تنتج من الاكتشاف أو الإدراك لما يظل ثابتا في أثناء حركة أعيننا، وحتى عندما نقوم بتركيز عيوننا على شيء محدد، تخضع عيوننا لحركات أشبه بالحركة الهائمة والمتحركة دائمًا والومضات الخاطفة، ولرعشات أو حركات مهتزة غالبة عليها.

هكذا تكون الحركة أمرا جوهريا بالنسبة إلى الرؤية البصرية الخاصة بنا. وذلك لأن عيوننا تنشط من خلال ملاحظة التغيرات وتسجيلها، ودون ذلك فإن العينين لن تسجلا أي شيء. وعندما تغيب المثيرات والمعلومات البصرية في الظلام لا تحدث الرؤية أو الإدراك البصري مع أن العينين تتحركان على نحو مستمر. فالعملية الإدراكية تحدث من خلال اكتشاف ما هو ثابت حتى عندما تتحرك عيوننا أو نغير الموضع الذي ننظر منه إلى الأشكال.

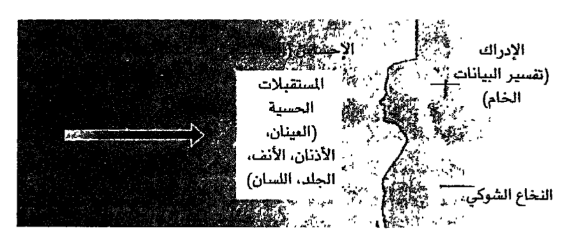
وليست هنا صورة ثابتة تكون موجودة على شبكية العين، كما في حالة الصورة الفوتوغرافية في الكاميرا، ولكن ما يوجد هنا - في العين - عملية تشكيل ثابتة أو مستقرة نسبيًا تخضع لكثير من المؤثرات المتغيرة، وكذلك فإن صورة الكاميرا المسجلة على الفيلم الخام ينبغي أن تكون ثابتة كيميائيا من أجل تنشيط الصورة الكامنة فيها. أما النظام البصري، على كل حال، فإنه يستكشف البيئة على نحو نشيط، ويلتقط المعلومات وينظمها، ويستخدم العمليات الكيميائية - الكهربية لتكوين الصور العقلية.

إن إبصارنا ليس مؤطرا، أي موجودا داخل إطار مثل النافذة؛ بل هو غالبا بلا إطار. ونحن لا نستخدم عمليات شعورية منفصلة لملاحظة أو مشاهدة الصور الموجودة على شاشة داخلية لدينا، لكننا بدلا من ذلك نشعر بأن ما نراه «موجود هناك» في البيئة التي نوجد فيها نحن أيضًا، ومع تحركنا داخل هذه البيئة يتمايز التنبيه القادم من العالم الخارجي على نحو واضح، يتمايز كذلك عن وعينا بأجسادنا الخاصة. هكذا فإن ما يميز العين عن الكاميرا قد يكون بمثل بساطة وعينا المباشر بوجود هذا العالم هناك خارجنا [11].

الصورة والإدراك

تقوم عملية الإدراك بإعطاء المعنى للمثيرات الحسية المختلفة التي ترد إلى المخ عبر أجهزة الإحساس وقنواته الرئيسة. فنحن نحتاج خلال عملية الإدراك إلى سماع الأصوات، ورؤية الإشكال، وشم الروائح، ولمس الأجسام الصلبة واللينة، وتذوق الأطعمة والمشروبات... إلخ، لكن كل هذه المثيرات الحسية في ذاتها تعتبر قليلة الأهمية، ولا تكتسب أهميتها الكبيرة إلا من خلال عملية الإدراك، أي من خلال التنبه لهذه المثيرات، وتنظيمها عند المستوى الحسي، ثم تفسيرها عند المستوى الخاص بالجهاز العصبي والمخ.

ثم إن عملية الإدراك عملية مهمة أيضا في التعلم والتفكير والتذكر والخيال والإبداع وغير ذلك من العمليات المعرفية.



الشكل (٣) يوضح مراحل عمليتي الإحساس والإدراك

يعمل الإدراك على تصحيح الأحكام، ويختزل المعلومات المعقدة، ويختصرها أو يكثفها ويستبعد المعلومات غير المناسبة، ويحول الذاكرة أو يغيرها، ويتعرف الأنماط أو الأشكال الكلية، ويمتد بالتعلم، أو يوسع حدوده من خلال التناظر، ويفعل ذلك كله على نحو متزامن أو خلال الوقت نفسه. وكما قال عالم الفيزياء روجر بنروز فإن «خواص الفهم والشعور والإدراك التي يمتلكها البشر ليست من الأشياء التي يمكن محاكاتها من خلال الكمبيوتر» (١٢).

يمكننا أن نعرف الإدراك Perception بشكل عام بأنه «مجموعة العمليات التي يتم من خلالها تنظيم المعنى وتجميعه وإعطاؤه للمثيرات الحسية». وتشتمل هذه العمليات المشاركة في عملية الإدراك للصور على مكونات فيزيائية وطبيعية خاصة بالمثيرات الخارجية، ومكونات فسيولوجية وعصبية وحسية (خاصة بالحواس)، ومكونات وجدانية (خاصة بالانفعالات) أيضا. ولا بد أن نقرر في البداية أن عملية الإدراك لا تتحدد فقط من خلال الأشياء الخارجية التي ندركها؛ لكنها تتحدد وتتشكل أيضا من خلال مجموعة كبيرة من العوامل التي سنكتفي بذكر أهمها في القسم التالي من هذا الفصل.

العوامل المؤثرة في عملية الإدراك، وأهمها ما يلي:

١ـ الانتباه Attention: لكي ندرك موضوعا معينا ـ أو حادثة معينة ـ لا بد أن نقوم بملاحظته أو تركيز الانتباه عليه. والانتباه في جوهره انتقائي أو اختياري، حيث نميل إلى الانتباه لجانب معين ـ أو جوانب معينة ـ من الموضوع المدرك، ونهمل أو نتجاهل الاهتمام بالجوانب الأخرى منه، ثم عندما ندرك هذا الجانب من الموضوع المدرك ننتقل إلى جوانب أخرى منه وهكذا. نحن مثلا نركز انتباهنا على جانب معين من اللوحة التي نشاهدها في أحد معارض الفنون التشكيلية، ثم ننتقل بشكل سريع أو بطيء إلى جانب آخر من اللوحة، وهكذا حتى نحيط باللوحة كلها. ولا تتعارض هذه الآلية الخاصة بالانتباه مع ما أكدته دراسات الإبداع الفني، خاصة من منظور نظرية الجشطلت، من أن عملية الإدراك تتحرك من الكل إلى الجزء وبالعكس، وقل الأمر نفسه عن رؤيتنا للأفلام الطبيعية والصور الفوتوغرافية وغيرها من أنماط الصور.

٢ـ الثبات أو الدوام Constancy: حيث يميل العالم أو الواقع الذي ندركه إلى أن يبدو بالنسبة إلينا ثابتا، أو دائما، في جوهره، على رغم التغيرات الكبيرة التي تطرأ عليه، فالأشخاص الكبار الذين نعرفهم نظل ندركهم على أنهم ثابتون على رغم التغيرات الكبيرة التي تطرأ عليهم بحكم السن، أو تغيير الملابس، أو المرض، أو الحالات الانفعالية، أو غير ذلك من المتغيرات. ويظل الكتاب ثابتا ومدركا على أنه كتاب سواء، نظرنا إليه من أسفل أو من أعلى أو من الشمال أواليمين. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن الممثل الذي يقوم بدور معين في فيلم أو مسرحية، حيث يظل في جوهره هو الممثل



نفسه رغم التغيرات الدرامية الكبيرة التي قد تحدث على شخصيته أو على دوره في هذا العمل الفني وهذه عمليات مهمة بدرجة كبيرة في إدراكنا السريع للصور.

٣ـ الدافعية Motivation: فالشخص الجائع يظل ينظر إلى الطعام على أنه مثير جذاب جدير بالاقتراب منه، في حين أن الشخص المتخم بالطعام (الشبعان) قد ينظر إلى الطعام بلا مبالاة، وأحيانا بضيق. كذلك أشارت بعض الدراسات إلى أن أطفال العائلات الفقيرة يميلون إلى إدراك (أو رسم) حجم العملات المعدنية بشكل يفوق حجمها الحقيقي، في حين يميل أطفال العائلات الثرية إلى إدراك هذا الحجم بشكل يميل إلى الدقة على نحو واضح.

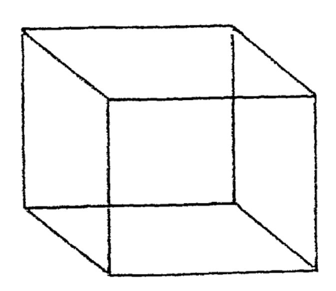
٤ـ التنظيم Organization: فالإدراك لا يشتمل على مجرد تجاور أو «رص» لبعض المثيرات أو العناصر الحسية، لكنه يشتمل في جوهره على عملية تنظيم لهذه العناصر في شكل كلي متكامل، فالمربع ـ كما يقول علماء الجشطلت ـ ليس مجرد تجاور أو مجرد تنظيم عشوائي لأضلاعه الأربع، لكنه الشكل الكلي المتكامل أو الجشطلت الذي ينظم هذه العناصر الإدراكية معا بطريقة متكاملة، وقل الأمر نفسه عن الصور بأشكالها المتنوعة.

٥ـ الوجهة SET: فالطريقة أو الوجهة الذهنية أو الوجدانية التي نتهيأ بها أو من خلالها لإدراك موضوع ما تؤثر ـ دون شك ـ في إدراكنا لهذا الموضوع، فمثلا لو كنت أتلقى إحدى المحاضرات وأنا شديد الانتباه والاهتمام والتركيز على عناصر المحاضرة وموضوعها، لكان إدراكي لها أفضل من مجرد الاستماع إلى هذه المحاضرة بنصف عقل، أو من خلال اللامبالاة وعدم الاهتمام، والأمر صحيح أيضًا عندما أشاهد فيلمًا أو معرضًا تشكيليًا أو برنامجًا تليفزيونيا.

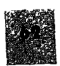
٦ـ الخبرة السابقة Past experience: فمعرفتي السابقة بالموضوع الذي أدركه قد تؤثر بشكل إيجابي أو سلبي في إدراكي له؛ فمثلا تؤثر خبراتي وقراءاتي وثقافتي السابقة في الأدب أو الفن أو أي فرع من فروع المعرفة الإنسانية في مشاهداتي لبعض الأعمال الفنية الجديدة، أو قراءاتي لبعض الأعمال الأدبية أو الفكرية الجديدة، فالخبرة السابقة بمنزلة أحجار البناء

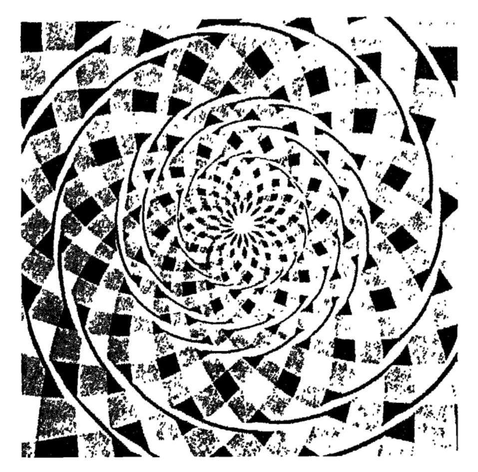
الأساسية التي تعتمد عليها بدرجة كبيرة عمليات البناء الجديدة، وما دامت هذه الأحجار الأساسية قوية فإن البناء التالي عليها يكون قويا، والعكس بالعكس.

٧ـ التشويه أو التحريف Distortion: فالمشاعر الانفعالية القوية يمكنها أن تشوه أو تحرف الصور التي ندركها. وقد تلعب متغيرات معينة كتعاطي المخدرات، ونقص النوم أو الحرمان منه مدة طويلة، والحرمان الحسي، والأزمات أو المشقات الانفعالية الحادة، والأمراض العقلية أو الذهانية وغيرها، قد تلعب دورا كبيرا في إحداث التحريفات الإدراكية، التي قد تصل إلى درجة الهلاوس، كما سنرى في الفصل التاسع من هذا الكتاب، حيث قد يرى الشخص أشياء غير موجودة بالفعل، أو يسمع أصواتا لا تصدر عن أي مصدر حقيقي أو واقعي. ومثل هذه الأخطاء الإدراكية هي من الأمور المحيرة والمثيرة لاهتمام العلماء في الوقت نفسه؛ وذلك لأن مصدر التحريف أو الخطأ الإدراكي إنما يأتي من داخل عقل الشخص القائم بالإدراك، وليس من خلال البيئة، ونتيجة لأسباب عديدة نذكرها فيما بعد.



الشكل (٤) يوضح مكعب نيكر:
وليس من الواضح ما هو الركن أو الزاوية القريبة من المشاهد، فالمكعب يقوم بتغيير نفسه على نحو مستمر ويبدو المربع الأعلى المتجه نحو اليسار أحيانا أقرب ثم يحل محله فورا المتجه نحو اليمين، (نقلا عن Barry, 1997, P.28)



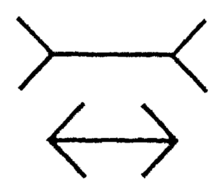


الشكل (٥) هل هذا شكل حلزوني أو سلسلة من الدوائر المتمركزة بعضها داخل بعض (نقلا عن: Barry, 1997, P. 30)

٨ ـ الخـــداع الإدراكي Illusion: في بعض الحــالات تحــدث أخطاء في الإدراك نتيجة لبعض التغيرات في الظاهرة الخارجية المدرَكة، وهنا لا يمكن التنبـؤ بحـدوث هذه الظاهرة من معـرفتنا بحالة الشـخص فـقط، ولا بحـالة المدركات الخارجيـة فقط؛ بل بمعـرفـة كل الظروف والملابسـات المشـاركة في عمليـة الإدراك، مثـلا: ظاهـرة السـراب هـي مثال لهذا الخـداع الإدراكي، وهـي ظاهـرة تسـهم فـيهـا الحـالة الانفـعالية والفـسـيولوجيـة للشـخص (الجـوع أو العطش مثـلا)، وكـذلك بعض التـغيـرات الحـادثة في البيئـة أيضـا (الصـحـراء وانعكـاسـات أشـعـة الشـمس على الرمـال أو الأرض مـثـلا). وقد اهـتم علمـاء النفس بدراسـة كثيـر من أشكال الخـداع الإدراكي، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك هو ذلك المثـال الخـاص المسـمى «خـداع مـايرـ ليـر»، حـيث يوضع خطان متـساويان في الطول بشكل أفقي أحدهمـا فـوق الآخـر بمسافـة معـينة لكنَّ

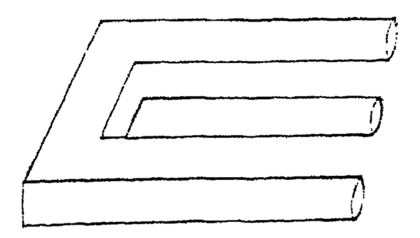


رأسي السهمين الخاصين بأحدهما يتجهان إلى الداخل، في حين أن رأسي السهمين الخاصين بالآخر يتجهان إلى الخارج، فيؤدي ذلك إلى أن يظهر الخط ذو السهمين المتجهين إلى الخارج أطول من الخط ذي السهمين المتجهين إلى الداخل، كما يوضح ذلك الشكل (٦).



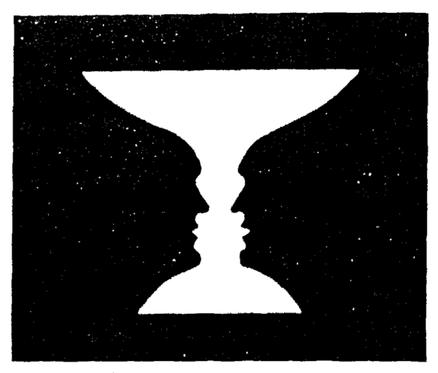
الشكل (٦) يوضح خداع ماير- لير الإدراكي

من الأمثلة أيضا على ظاهرة الخداع الإدراكي ما يسمى بخداع شوكة الشيطان، التي يوضحها الشكل (٧) وكذلك الشكل (٨) الخاص بخداع الوجه ـ الكأس.



الشكل (٧) يوضح الخداع البصري المسمى شوكة الشيطان المتحولة، حيث يبدو الشكل مشتملا على ثلاثة أطراف مدببة وقاعدة ذات طرفين فقط (نقلا عن Barry,1997 P. 31)





الشكل (٨) يوضح خداع الوجه ـ الكأس

٩ـ الشكل والأرضية Figure and Ground: وهو أكثر مبادئ نظرية الجشطلت جوهرية، وأحيانا يسمى بقانون التنظيم، وهو يتعلق أساسًا بالتمييز بين الشكل والأرضية، فمثلا عندما تقوم بقراءة مادة معينة، تقوم عيناك باستقبال مثيرات حسية من الخطوط (الكتابة) السوداء والورق (الصفحة) الأبيض، لكن المخ يقوم بتنظيم هذه المثيرات أو البيانات الحسية في شكل حروف وكلمات تبرز ظاهرة في مقابل ـ أو أمام أو في مقدمة ـ الصفحات البيضاء التي تكون بمنزلة الخلفية أو الأرضية. هنا تكون الحروف بمنزلة الشكل (البارز)، وتكون الصفحة ـ كما قلنا ـ بمنزلة الخلفية أو الأرضية.

أحيانا يصعب الفصل بين الشكل والأرضية بحيث يسيطر أحدهما على المجال الإدراكي فترة ثم يتراجع إلى الخلف، ويتقدم الآخر ليسيطر ويبرز في المقدمة كشكل، ويتراجع الآخر وهكذا. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك هو ذلك الشكل الخاص بالوجه والكأس الذي قدمناه سابقًا ويطلق بعض العلماء على هذه الظاهرة أحيانا اسم الشكل القابل للانعكاس Reversible figure تعبيرا عن ظاهرة الانتقال السريع بين الشكل والأرضية التي تحدثنا عنها.

ويعتبر مبدأ الشكل والأرضية هو الأساس المفسر لظاهرة الماكياج أو استخدام المساحيق التجميلية في السينما والمسرح وفي الحياة بشكل عام؛ حيث يقوم الماكياج بتأكيد أو إبراز (وأحيانا إخفاء) ملامح الوجه إذ يتم إبراز الحواجب والعيون والوجنات والشفاه كشكل في مقابل الوجه الحقيقي أو الجلد كخلفية أو أرضية كما أنه يبرز في موضوع المونتاج في السينما كما سنبين ذلك لاحقًا.

ويظهر مبدأ الشكل والأرضية أيضا في الفنون التشكيلية؛ وذلك من خلال فكرة أو ظاهرة أو مبدأ المنظور الخطي Lincar Perspective، حيث تكون الأشياء القريبة في مقدمة الصور كبيرة الحجم أو الشكل، في حين تكون الأشياء البعيدة في الخلفية صغيرة الحجم كسفينة توشك على الاختفاء، أو كشمس توشك على الغروب.

ويظهر مبدأ الشكل والأرضية أيضا في الأعمال التي تعتمد على التمويه Camouflage؛ فالتمويه يميل إلى إخفاء الحدود بين الشكل والأرضية مثلما تميل الحرباء (شكل) إلى تلوين نفسها بلون الأرض أو الرمال (أرضية). وقد يميل النمر في الغابة إلى وضع نفسه في مكان معين يتماثل مع ألوان جسمه الخارجية. ولمبدأ الشكل والأرضية تطبيقاته ومظاهره الكثيرة في حياتنا التربوية والتعليمية والاجتماعية والعسكرية والفنية بشكل عام.

١٠ـ الإغلاق Closure: ويفترض هذا المبدأ ـ كالمبدأ السابق أيضا ـ أننا نميل إلى إدراك الأشياء والموضوعات كأشياء أو موضوعات مكتملة أو منتهية، أو ككل، أو كوحدة كلية، حتى لو تخللت هذه الموضوعات بعض الثغرات أو الفجوات، فنحن نميل إلى إكمال الحكايات غير المكتملة، ونعطي معنى للأشياء التي تفتقر نسبيا إلى المعنى، ونحاول استخراج بعض الدلالات والمعاني والكلمات من أغنية يقدمها لنا المذياع من خلال ضوضاء أو بث غير نقي. وساعدنا مبدأ الإغلاق على إكمال كثير من المتغيرات أو الجوانب الناقصة في مدركتنا، وأحيانا نستعين بالتصور أو الخيال لإكمال هذه الثغرات، كما في الحكايات غير المكتملة مثلا، وكما في إكمال الأشكال الناقصة، كما يوضح ذلك الشكل (٩).





الشكل (٩) يوضح قانون الإغلاق

إن عدم اكتمال المدركات البصرية والسمعية... إلخ، يؤدي إلى تكوين حالة من اختلال الاتزان الإدراكي المؤقت، ونتيجة لهذا التوتر نقوم بإكمال هذه الثغرات الإدراكية والمعرفية بطرائق عدة في ضوء طبيعة المدرك، وفي ضوء طبيعة النقص الحادث فيه، وعندما يكتمل هذا النقص، نستعيد التوازن، فلو كنا نشاهد عملا فنيا (فيلما- مسرحية... إلخ) مثلا، ثم حدث ظرف طارئ جعلنا لا نكمله، فإننا نشعر بالتوتر، ثم ننتهز أقرب فرصة ونكمل مشاهدتنا لهذا العمل [١٣].

التمثيل والصورة

يستخدم بعض العلماء مفهومي «المخطط schema» و«التمثيل Representation» بمعنى واحد، لكننا نعتقد أن مفهوم التمثيل يتضمن مشابهة مع عالم الواقع أكثر من المشابهة التي يتضمنها مفهوم المخطط. فالتمثيل قد يكون قريبا، في شكله العقلي، من النسخة أو الصورة الأصلية، أي إنه أكثر قربا من الخصائص العيانية والملموسة، (وقد يكون رمزيا أيضا)، في حين أن المخطط أكثر تجريدا وأكثر تصورية. فالتمثيل هو العملية التي يحل من خلالها شيء محل شيء آخر، أو يرمز إليه كبديل له. وعملية التمثيل قد تكون خريطة عقلية مباشرة لموضوع معين، أو قد تكون رمزا (كودًا Code) عقليا له في شكل صورة، أو فكرة، أو قد تكون عملية تجريد عقلية للخصائص المميزة له. وفي الحالتين (التمثيلية المباشرة لموضوع ما، أو غير المباشرة له، في شكل فكرة أو صورة، أو عملية تجريد عقلية أخرى) يبدو لنا التمثيل أكثر محدودية من المخطط، فهو خاص بموضوع أو شيء أو واقعة محددة، في حين أن

المخطط يتعلق أكثر بسلسلة من الموضوعات أو الأشياء أو الوقائع أو السلوكيات التي ينتظمها قانون واحد أو بنية أساسية واحدة والتي يمكن التغيير منها والتحويل لها [١٤].

إن عملية تمثيل موضوع ما - كما يقول برونر- تكون انتقائية، أي بمنزلة تقرير القواعد التي يحتفظ المرء من خلالها بالوقائع التي تواجهه. وهذه الانتقائية أو الانتخابية تعمل على تكوين نموذج أو مثال لشيء ما، فنحن لا نضع في التمثيل كل ما يتعلق بالشيء الأصلي. ومبدأ الانتقاء يتحدد بواسطة أهداف عملية التمثيل، أي ما سنفعله بعد ذلك بتلك المادة التي احتفظنا بها في هذا الشكل المنظم الذي نسميه التمثيل، والذي قد يكون صورة أو كلمة أو أشكالا رمزية أخرى مناسبة.

إن التمثيل هو العملية التي تصبح من خلالها المعرفة في متناول العقل، والتي من خلالها تتكون كذلك الصور التي نفكر حولها أو من خلالها، وإن ما يُخزَّن في العقل من معلومات يمكن تمثيله بطرائق عدة في أوقات مختلفة. ويعتمد ذلك على الموقف الخاص الذي يجري فيه هذا التمثيل، وعلى أغراضنا أو أهدافنا من وراء القيام بعمليات التمثيل هذه وقد اهتم جومبريتش مؤرخ الفن الشهير بتجليات عملية التمثيل هذه في الفن التشكيلي عبر التاريخ. وما يجري تمثيله سيكون غالبا، وربما دائما، مختلفا عن أي واقعة أو موضوع أصلي جرى التعامل معه وتحويله الى شكل معرفي. وحيث إن عمليات إعادة البناء والتكوين المعرفية تقوم بدمج عناصر كثيرة من موضوعات كثيرة، فإن الذاكرة هي اسم للحقيقة الخاصة بأن معلومة مكتسبة قد خُزِّنت عبر الزمن. والتمثيل لا يعني الذاكرة؛ بل يعني عملية استدعاء المعلومات من الذاكرة وإعادة عرضها في شكل يشبه بطريقة ما الخبرة الإدراكية الأصلية. وأحيانا ما نستخدم التمثيلات بمعنى الصور العقلية.

ويعترف ريتشارد ولهيم R. Wollheim بوجود اختلافات كبيرة بين العلماء في تحديدهم لمصطلح التمثيل وفقا للموقع النظري الذي يحدد من خلاله العالم مصطلحاته، فنظرية المشابهة Resemblance تفترض التماثل الكبير بين التمثيلات العقلية والموضوعات الواقعية، في حين تنظر نظرية المعلومات إلى مفهوم التمثيل على أنه يشير إلى حالة عقلية تشتمل على المعلومات الأساسية نفسها التي تشتمل عليها الموضوعات الواقعية. والحدود بين هذه التصورات



ليست واضحة في رأي «ولهيم » إلا في التحديد الأكثر نوعية وعلمية للمفاهيم في نظرية المعلومات عنه في نظرية المشابهة. ويؤكد ولهيم كذلك اهمية مفهوم التمثيل، ودوره في تفسير سلوكيات كثيرة، فيقول مثلا إن مهارة الرسم وعمليات التمثيل البصري ترتبط بعضها مع بعض بشكل أكبر مما هي الحال فيما يتعلق بالارتباط بين مهارة الرسم مثلا وقدرات السمع والكلام في المجال اللغوي، وإن تحليل عمليات التمثيل لا يشتمل فقط على ما هو موجود في شكل صور محددة، ولكن ما يمكن رؤيته أيضا من خلال عمليات تحويل هذه الصور أو هذه التمثيلات في أثناء نشاط الصور العقلية والخيال [١٥].

هناك دراسات كثيرة ـ كما تشير مارجريت سزرلاند M.Sutherland ـ تؤكد أن كثيرا ما يكون الأطفال غير قادرين على التمييز بين الوقائع الفعلية والوقائع المتخيلة، إنهم يتوقعون وقوع حوادث غير طبيعية، إنهم يتوقعون رؤية ـ ويزعمون رؤية الجنيات والأشباح والكائنات الأخرى المماثلة ـ ربما لاعتقادهم أن الآخرين يرون هذه الكائنات أو يشاركونهم الخبرة نفسها. وتحدث تحريفات في عملية الإدراك، وتحريفات أخرى في عملية الذاكرة مع عدم نضج كافٍ في بعض أنشطة المخ وفي الخبرة، فيتحدث الطفل كثيرا من دون أن يشير إلى الواقع الفعلي، ففي بعض الحالات التي يتلقى فيها الأطفال تعليما دينيا معينا، يتوقع هؤلاء الأطفال حدوث المعجزات، مثل المشي على الماء، أو تحويل المعادن إلى أشياء، أو تحول كائن حي إلى كائن آخر... إلخ، وهذا يظهر مدى قبول الطفل وتقبله للإيحاء من الراشدين الذين يتحدثون معه عن هذه الأشياء كما لو كانت واقعية، وهذه المظاهر تدل على تأثير العالم الخيالي بشكل واضح في تفكير الأطفال وعلى سلوكهم. ونستعرض باختصار الآن بعض النظريات حول ارتقاء التفكير بالصورة لدى الأطفال [١٦].

١. لاكان ومرحلة المرآة: في المجلد الثامن من «دائرة المعارف الفرنسية» وهو بعنوان «الحياة العقلية» نجد في الجزء الثاني منه فصلا عن الأسرة، كتبه جاك لاكان . وقد ضمنه بعضا من الأفكار التي تشكل في مجموعها تخطيطا أوليا لنظريته في التحليل النفسي. تدور هذه الأفكار حول مفهوم محوري هو مفهوم «العقدة» والعقدة عنده هي «ذلك العامل اللاشعوري الذي يكمن في صميم بناء الأسرة»، ويذهب لاكان إلى أن العقدة تنطوي على ما أسماه بـ «الصور» (Image) التي يحددها تحديدا فيه مفارقة بقوله إنها

عبارة عن «تمثل لا شعوري»، فالصورة بهذا التحديد تلعب في نظره دورًا مهمًا في النمو النفسي للطفل داخل الأسرة، لأنها هي التي تتيح له تكوين الصورة والأفكار.

أولى هذه الصور هي صورة حضن الأم، وهي تتعلق بعقدة الفطام التي تتميز، مثلها في ذلك مثل كل عقدة، بأنها نواة لقوى متناقضة. فالطفل الذي تغذيه أمه يحصل منها على كل ما يشبع رغباته؛ ولذلك فهو معتمد عليها اعتمادا كاملا.

بعد عقدة الفطام تظهر العقدة الثانية التي يسميها لاكان «عقدة المزاحمة» Le Complexe de L'intrusion، وهي تلك التي تنشأ عندما يدرك الطفل أن الآخرين، وبخاصة أخوه أو إخوته، ولا سيما الأصغر منه سنا، يزاحمونه في مكانته بالقرب من الأم. وعلى هذا، يكون المزاحم هوالذي يتدخل كشخص ثالث في العلاقة المتميزة التي يعيشها الطفل طول الأشهر الأولى من حياته. إنه في كلمة واحدة دقيقة: الدخيل L'intrus، لكن هذا المزاحم الدخيل ليس فقط مجرد شخص يجيء فيعكر صفو العلاقة مع الأم؛ وإنما هو أيضا شخص ينجذب إليه الطفل مثلما ينجذب إلى شبيهه.

هنا، وفي هذه الفترة بالذات من نمو الطفل، تحدث ظاهرة يراها لاكان على جانب كبير وفريد من الأهمية، هي اكتشاف صورة الذات عبر الآخر وفي المرآة أيضا، وهذا هو ما يطلق عليه لاكان اسم مرحلة المرآة. فابتداء من الشهر السادس حتى نحو السنتين، يبدي الطفل اهتماما خاصًا نحو صورته في المرآة. فالصورة اللامعة التي يراها قبالته على سطح المرآة تثير لديه ردود أفعال تختلف، من وجوه معينة، عن تلك التي نراها عند صغار الحيوانات. فلو أخذنا القرد الصغير مثلا، ألفيناه يهتم هو أيضا بصورته في المرآة اهتماما واضحًا، لكنه لا يظهر أبدًا هذا النمط من الاهتمام الذي نلقاه عند الطفل، والذي هو من قبيل التهلل والفرح والإشباع من جراء مشاهدته لنفسه واكتشافه لنفسه في المرآة. صحيح أن الحيوان الصغير يهتم بالصورة التي يكتشفها في المرآة، لكنه في اللحظة التي يدرك فيها «أن هذا الذي يراه هناك ليس آخر» فإنه سرعان ما يكف عن الاهتمام به [١٧].



لقد وصف لاكان ثلاثة أنظمة تشكل علاقاتها بعضها ببعض وداخل كل منها المخطط أو النسق الخاص الذي تتطور من خلاله الأنا، وهذه الأنظمة هي: النظام التصوري أو التخيلي imaginary والنظام الرمزي Sybmolic والنظام الواقعي real.

يرتبط النظام التخيلي بمرحلة المرآة التي تحدث ما بين سن ٨ ـ ١٨ شهرًا بعد الولادة وتتميز بغلبة العلاقة مع الصورة الخاصة بالنقيض، أي الآخر الموجود في المرآة، الذي هو «الأنا» أيضًا. هنا تتداخل الصورة الموجودة داخل المرآة مع الأنا الواقعي. فالطفل يرى نفسه، صورته، «هناك» في المرآة، وليس «هنا» في الموضع الذي يقف فيه، وينشط هنا الإدراك بوصفه غيهمًا أو نوعًا من الإيهام والتوهم وليس نوعًا من الوجود الحقيقي. ولا تكون هذه الخبرة في جوهرها خبرة رمزية، فالرمز يبدأ في الظهور مع ارتقاء مرحلة أوديب واكتساب اللغة بكل ما يتضمنه هذا الاكتساب من اكتشاف للاستقلال الذاتي والاعتماد على الآخرين في الوقت نفسه، ومن إدراك لقوة الكلمة وقدرتها على الأمر والنهي، ومن تحرر للطفل من التوحد الزائف، مع ذاته المشهدية التي كانت موجودة هناك في المرآة إنه يتعرف عليها الآن باعتبارها علامة لذاته (١٨).

وهذه الحركة الأكبر، إضافة إلى ضوابط اللغة، هي ما تجعل الطفل يتعرف على عمليات التمثيل العقلي، ويترتب على ذلك أن يتعرف على كل من تموضع الذات ووحدتها، فالذات التي كانت منقسمة خارج المرآة وداخلها، تميل الآن إلى التوحد، وإلى التميز عن الآخرين أيضًا، ثم أن عالم الواقع يزداد حضوره باعتباره يشتمل على اكتشاف للحاجات التي ستتحول بعد ذلك، إلى مطالب ورغبات كالرغبة في القوة التي ستتحول في النهاية إلى «أنا» تجد دلائل على نفسها في اللغة.

يعلق النظام الواقعي ـ في رأي لاكان ـ على النظامين الخاصين بالصورة (التخيلي) والكلمة والعلامة (الرمزي). إنه يحتويهما، لكنهما لا يحتويانه. ولا يعد النظام الواقعي مرادفًا للعالم الواقعي الخارجي بل لكل ما هو واقعي بالنسبة إلى الذات كما قال لاكان (١٩).

٢ـ بياجيه والصورة العقلية: اهتم جان بياجيه في كتابه الصور العقلية لدى الطفل العام ١٩٧١ بالعلاقة بين الإدراك والمحاكاة والصور العقلية، وقال إن الميكانزمات العقلية الأساسية المتضمنة لدى الطفل الصغير في هذه المرحلة

هي الإدراك والمحاكاة والصور العقلية والرسم، كما أنه أشار كثيرًا إلى هذه المكونات في كتابه (مع أنهلدر) «الذاكرة والذكاء» العام ١٩٧٩، فالصورة العقلية هي غالبًا رمز تصوري أكثر منها رمزا للنموذج الذي يراه الطفل أو يرسمه، وعمليات الاستدعاء القوية التي تشتمل على الاحتفاظ بالمخططات، وعمليات الصقل الشكلانية الخاصة بصور الذاكرة تكشف عن إمكاناتها اكثر مما تكشف عن نواحي قصورها، وصور الذاكرة هي في البداية رمز يتعلق بالمحاكاة وليست امتدادا للإدراك، ولكونها رمزًا، فإنها تمثل الموضوع فقط باعتباره تصورا، ويعقب ذلك أن الشخص عندما يحاول إعادة تكوين موضوع لم بعد يدركه الآن فإنه يقوم باختزال تمثيلاته التي قام بها في وجود النموذج إلى شكل رمزي مطابق للأصل بقدر الإمكان. إنه سيحاول إنتاج الصورة العقلية المطابقة بقدر الإمكان للنموذج الذي يراه، لكن هذه الصورة ستكون مطابقة لتفكيره أكثر من مطابقتها لإدراكه وذلك ببساطة لأن تفكيره مستمر، أما إدراكه فقد انتهى ولا يمكن أن يحل محل الصورة.

والصورة العقلية والرسم تظهران في رأيه بعد الإدراك والمحاكاة وهي تعتمد كلها على النشاط الحسي الحركي، وبما أن الطفل يكون شديد التمركز حول الذات فإنه لا يرسم ولا يدرك العالم إلا من خلال وجهة نظره الخاصة ثم يتطور الإدراك للصور مع تطور الطفل المعرفي والانفعالي والاجتماعي [٢٠].

٣. برونر والارتقاء المعرفي: اعتبر جيروم برونر ـ J. S. Bruner ـ مركز جامعة هارفارد للدراسات المعرفية ـ أن وصف بياجيه للارتقاء المعرفي له قيمته وأهميته، لكنه شعر في الوقت نفسه أن التفسير الأكثر اكتمالا للنمو العقلي يتطلب النظر إلى الطرائق التي يقوم الأطفال والكبار بتمثيل الواقع من خلالها لأنفسهم. وقد أكد العام ١٩٦٩ أن ذلك يتم من خلال ثلاثة أشكال هي الشكل النشاطي Enactive والشكل الأيقوني iconic ثم الشكل الرمزي Symbolic، والشكل النشاطي يشير إلى عمليات التنفيذ الفعلية لنشاط معين، وهو بالنسبة إلى الطفل الصغير تفهم الأشياء في ضوء ما يمكن القيام به بواسطتها، فالكرة هي شيء يقفز ويجري اللعب به، والملعقة يُؤكَل بها، والشاكوش يستخدم لدق الأشياء، وهذا هو الشكل المتاح من التفكير بالنسبة إلى الطفل الصغير. مع النمو العقلي يبدأ الطفل في استخدام الشكل الأيقوني من التمثيل، وهو شكل من التفكير تستخدم فيه الصور العقلية.



خـلال ذلك لا يفكر الطفل من خـلال الكلمـات بل من خـلال تصـور حـركـة الأشياء، تصوره مثلا أن الكرة لو ألقيت على الحائط فسوف تعود عليه ثانية، إنه يفكر من خـلال الصـور، ويطلع الشكل الرمـزي من التـفكيـر أو ينتج عن الشكل الأيقوني، إنه بمنزلة وضع الأسماء على الصور والمفاهيم، وهو يشتمل أيضًا على القدرة على تناول (أو معالجة) المفاهيم بما يتفق مع قواعد النحو. ويجب أن نـلاحظ أن الرمـز قـد يكون مـخـتلفـا تمامـا عن الشيء الذي يمثله، فمن الواضح أن هناك تشابها ضئيلا ما بين كلمة كرة التي نكتبها بالحبر على الورقة (أو الموجات الصوتية الخاصة بها عندما ننطقها) وبين الشيء الواقعي الذي نلتقطه ونلعب به، إن قـيمـة هذا الشكل الرمزي من التفكيـر أنه يمتد بالمدى الذي يمكن أن نصل إليه في تفكيرنا إلى حد كبير، فيمكننا أن نتحدث عن الأشيـاء في غيابها، ويمكننا ان نستخدم الرموز للتأمل وللتفلسف ولحل المشكلات. إن الرمـوز هي مـا يجـعل التـفكيـر الإنسـاني كـمـا نعـرفـه ممكنًا، ويلاحظ برونر أننا نستخدم كل هذه الأشكال من التفكير خلال حياتنا. فنحن هنا لا نستغني عن حاجاتنا إلى التفكير في ضوء الشكل النشـاطي والشكل الأيقـوني، فهذان الشكلان همـا الجـذران الحيـان اللذان ينبثق من خلالهـمـا التفكير الرمزي [٢١].

الصور و الخيال

إن الخيـال، بما يشتمل عليه من صـور، هـو القطب الآخـر الأسـاسـي في البعد الثنائي الخاص بحياة الإنسان المتمثل في الواقع في مقابل الخيـال. وقد تحدث رايل Ryle عن أن الإنسـان عندما يقول إنه «يستخدم خياله»، أو «يفكر بطـريقـة خيـاليـة»، فإن ذلك قـد يعني شيـئا واحـدا من أشـيـاء كثيـرة يمكن أن يقـوم بهـا الأشـخـاص، فـالشـاهـد في المحكمـة قـد يبـتكر حكاية محكمـة ثم يقوم القـاضي باختـبـار هذه الحكاية في ضوء الأدلة الخـاصـة بالقضيـة التي ينظرها، والعالم المبتكر الذي يجرب آلة جديدة قد يستمع إلى آراء ونصـائح كـثـيـرة من زمـلائه عن إمكانات تحـسين هـذه الآلة أو استـخـدامـهـا، والكاتب القـصـصي قـد يستطرد في الخـيـال في قـصتـه الرومانسية ويتابعه القراء في ذلك، والممثل الذي يقوم بأداء دور معين قد يقوم بذلك بطريقة خيالية تمتع المشاهدين.

إن كل هؤلاء الأشخاص يستخدمون خيالهم، وكل هذه الأنشطة الخاصة بالابتكار والفعل وقراءة الأدب القصصي، والذهاب إلى المسرح والسينما... إلخ. تتضمن أنشطة خاصة باستخدام الصور العقلية والخيال. وكثير من منتجات الإنسان الصناعية (الملابس والأثاث والأجهزة والآلات... إلخ)، والمنتجات الفنية (اللوحات، والتماثيل، والمؤلفات الموسيقية، والأعمال الأدبية) هي أمثلة لمنتجات العقل الإنساني الإبداعي، وهو ينتج من خلال الصور والخيال. إننا كثيرا ما نستخدم الخيال عندما نحاول رؤية أشياء «بعين عقولنا»، بحيث نرى ما هو موجود الآن عند مستوى الإدراك الحسي، فيمكننا أن نرى البيت الذي عشنا فيه في طفولتنا وما كانت عليه القاهرة مثلا (أو بغداد أو الكويت أو دمشق... إلخ) في ثلاثينيات هذا القرن. ويمكننا أن نتخيل أيضا ما لم نره في الماضي، كيف كان برج بابل، أو كيف كانت الحدائق المعلقة في بابل في الماضي. وهذا النوع من التصور والتخيل شديد الأهمية، كما يؤكد علماء النفس، ففيه يمكن أن توجد الأنواع المختلفة من الصور العقلية البصرية والسمعية وغيرها. وما يمكن أن يتخيله المرء يمكن تصوره في شكل كلمات (منطوقة أو مكتوبة)، أو من خلال وسائط الرسم والتصوير، أو بواسطة الهمهمة أو الصفير أو العزف على البيانو... إلخ.

إن هناك مرحلة أخرى فيما وراء حدود الخيال التي حددها علماء رايل Ryle، كما يقول طومسون thomson، إنها تتعلق بالتفكير الاجتراري الذاتي، وهي تأخذ أشكال التخييل والتهويم وأحلام اليقظة والترابطات التي تحدث في التفكير الاجتراري الذي نُظِر إليه على أنه يتحدد كليا من خلال منبهات داخلية (حاجات ـ رغبات ـ صراعات) باعتبارها متميزة عن المنبهات الخارجية. وفي الخيال، يستثار اللعب الحر من خلال منبهات خارجية خاصة، من خلال مشكلة أو مهمة محددة، وهكذا يوجد عامل ما للتحكم. في الخيال يتم خفض القيمة التأثيرية للمتطلبات المباشرة للبيانات الإدراكية، وتتوقف البيئة الفيزيقية والاجتماعية عن أن تكون ذات الأهمية المركزية، وتصبح الأهمية الكبرى للعب الخيالي الخاص بالتداعيات الحرة والامتزاج الحر بين عناصر الإدراك الخارجية والداخلية، وقد يستخدم صناع الصورة خلال ذلك بعض المواقف الإدراكية المألوفة لهم لحفز عملية التنبيه الخيالي، وقد يستخدم المصور بيته أو مرسمه في أداء عمله، أو يستخدم الكاتب شخصا



يعرفه كشخصية أساسية في قصصه التي تعتمد على الخيال (ومثال ذلك شخصية الدكتور واطسون في قصص شرلوك هولمز لمؤلفها الإنجليزي السير آرثر كونان دويل)، وقد يحدث ذلك في الرسم والنحت والموسيقى أيضا، وهكذا فإن الخيال يسهم في الحياة والإبداع الفني والعلمي بطرائق عديدة، وفي الأحلام والصور بأنواعها المختلفة، وكذلك عناصر الخبرات الإدراكية التي يجري تذكرها كلها قد تستخدم كمادة لتطوير مواد أخرى جديدة تُستخدَم في الأعمال الإبداعية [٢٢]. والأحلام مهمة في التفكير بالصور، سواء كانت هي أحلام النوم أو أحلام اليقظة، وهناك أيضًا صور ما قبل النوم/صور ما بعد النوم:

إنه نوع الصورالذي يحدث بشكل تلقائي عندما نكون على وشك الدخول في حالة النوم hypnogogic أو على وشك الاستيقاظ منه hypnopompic.

في النوع الأول تكون الصورة البصرية هي المألوفة أكثر، هذا على رغم حضور أو وجود الصور السمعية أيضًا إلى حد ما. وهكذا، فإن بعض الناس الذين يكونون على وشك الدخول في حالة النوم "يرون" (بعيون مغلقة) أشكالا وموضوعات غالبا ما تكون غريبة وخيالية، وغالبا ما تكون أشكالها ملونة بشكل شديد الحيوية، ومناظر طبيعية وتصميمات هندسية وكائنات خرافية، وكل أنواع الأشياء والمخلوقات يمكن رؤيتها هنا. وفي بعض الحالات تبدو هذه الصور مختلفة كلية عن صور الذاكرة؛ وذلك لأنها لا تكون مرتبطة بأي شيء خاص أو موجود في خبرات الفرد الواقعية، وهنا تظهر الوجوه المشوهة، والوحوش المشوهة، والأماكن الطبيعية البرية أو المخيفة، وفي حالات أخرى، تظهر وجوه وأشياء طبيعية ومألوفة، وأحيانا ثالثة قد تكون هذه الصور شبيهة بالصور اللاحقة After Images المرتبطة بالأحداث والأشياء التي شوهدت في أثناء اليوم السابق على النوم، لكنها لا تكون على رغم ذلك مجرد عملية نسخ أو إعادة إنتاج لها، فبعد ساعات طويلة من القيادة للسيارة، أو السفر بالقطار أو الطائرة، قد يرى المرء قبل نومه صورًا ترتبط بخبرات السفر هذه.

لقد وصف بعض الطلاب الذين كانوا يعملون من خلال عطلاتهم الصيفية في عمليات قطف ثمار الفراولة أنهم كانوا «يرون الفراولة» عندما كانوا يتهيأون للنوم (يرقدون من أجل النوم)، لكنهم وصفوا هذه الفراولة التي رأوها في نومهم بأنها كانت جميلة ومكتملة تماما. وأحيانا غير مألوفة في شكلها،

مع وجود أوراق منتظمة حولها على نحو تام وبشكل يفوق، جمالا، الفراولة التي كانوا يلتقطونها في أثناء النهار. إن مثل هذه الصور هي أمر مختلف عن مجرد صور الذاكرة أو الصور اللاحقة. أما صور ما بعد النوم، ومع أنها تنبعث من النوم وترتبط به، فإنها تبدو أقل حدوثا، وهي قد ترتبط بالخوف لدى بعض الأطفال وقد تمنعهم من الذهاب لقضاء حاجاتهم في الحمام إذا كانت مرتبطة بالأشباح أو الوحوش أو غيرها من الكائنات الغريبة أو المخيفة (٢٣).

خصائص الصور العقلية

أهم خصائص الصور العقلية كما سنتحدث في هذا الكتاب هي:

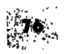
١ـ الصور العقلية يمكن أن تكون تخطيطية عامة، وليست بالضرورة تمثيلا حرفيا للوقائع أو الأشياء العيانية المحددة.

٢ـ إن هذه الصورة تشتمل على الشكل الخاص بها، وكذلك المعنى المرتبط بها، والصور غير ذات المعنى يصعب تمثيلها عقليا. إذن المعنى، أمر ضروري في التفكير الخاص بالصور مثلما هو أمر ضروري أيضا في التفكير اللغوي.

٣ـ تساعدنا هذه الصور على فهم الكلمات وتذكرها.

٤ـ تقوم هذه الصور بوظيفة الرابطة أو بالوظيفة الترابطية الخاصة بين الكلمات بعضها ببعض، حيث تساعد الصور على إيجاد العلاقات المناسبة بين الكلمات، سواء أكانت هذه العلاقات قريبة ومباشرة أم بعيدة وغير مباشرة. وفي الإبداع الأدبي والفني بشكل عام تلعب الترابطات البعيدة، لكنها ذات المعنى، دورا كبيرا في عملية الإبداع؛ وذلك لأن هذه الترابطات البعيدة تكون هي المفتاح الأساسي الذي يلج منه المبدع إلى عوالم الخيال بكل ما تشتمل عليه من صور. إذن، الصور العقلية مهمة في ذاتها كصور، كما أنها مهمة في إحداث العلاقات الجيدة والمناسبة بين الكلمات وعناصر التفكير اللغوي في مجالات التربية والتعليم والإبداع وسائر أنشطة الحياة المختلفة.

٥ـ تختلف الصور العقلية في مدى قيامها بأدوارها وفقا للمواقف المختلفة: فأحيانا لا يحتاج الإنسان إلى استدعائها بشكل كامل، وأحيانا تظهر بشكل كامل، وأحيانا تلح على الفرد، وأحيانا تظهر بسرعة، وأحيانا ببطء. فمثلا صور ما قبل النوم تظهر بشكل لا إرادي، لكنها تكون شديدة الوضوح، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى، لكنها قابلة للتعرف والتحديد كخليط من



أشكال محددة وذات معنى، كذلك قد نحاول أحيانا تذكر ملامح وجه كنا نعرفه، أو حتى مازلنا نعرفه لكننا لا نستطيع مهما بذلنا من جهد، وفجأة في لحظات خاصة قد لا نكون قد تعمدنا فيها أن نفكر فيه نتذكره.

٦ـ يختلف شكل الصور العقلية ومحتواها لدى كل فرد وفقا للخبرات السابقة التي مر بها، وكذلك الموقف الحالي الذي تظهر فيه هذه الصور. كما أنها تختلف من فرد إلى آخر وفقا للميول والاهتمامات المتعلقة بأنشطة ترتبط أكثر من غيرها بالصور العقلية، كالفنون والآداب مثلا، وكذلك بالفروق في الأنشطة الخاصة بالجهاز العصبي بين الأفراد.

٧ـ تلعب الصور العقلية دورا مهمًا في اكتساب الطفل للغة في المراحل المبكرة من ارتقائه، فخلال تعرض الطفل للموضوعات والوقائع العيانية الحسية الحركية يقوم هذا الطفل بتكوين مخزون داخلي من الصور، ويمثل هذا المخزون جوهر معرفته بالعالم، وتعتمد اللغة إلى حد كبير، وتبنى على هذا الأساس، وتظل متداخلة متفاعلة معه، مع أنها تقوم ببناء نظامها الخاص المستقل جزئيا قبل ذلك، وتظهر شواهد في سلوك الطفل على أنه يعرف الأشياء، أي صورها قبل أن يعرف أسماءها، ويدل ذلك على أنه قد خزّن نوعا من التمثيل للأشياء، وتجري المضاهاة والمقارنة بعد ذلك بين هذه المادة التي خُزِّنت والمادة الموجودة في العالم الخارجي للبيئة المحيطة بالطفل، ثم يستطيع هذا الطفل بعد ذلك أن يستجيب بشكل مناسب للاسم الخاص بموضوع ما، حتى لو كان هذا الموضوع غائبا، كأن يبدأ في البحث عنه، مما يشير إلى انبثاق أو ظهور العلاقة بين صورة ما وكلمة ما.

٨ ـ لا يتعرض الطفل خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط؛ بل يتعرض أيضا لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها، كذلك النظام الخاص الذي يشتمل على هذه الموضوعات، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه الأنشطة المتتابعة معا، إنها تميل إلى التكرار من خلال مظاهر محددة، فالناس يدخلون الغرفة من الباب نفسه بالطريقة نفسها، ويجري التقاط الزجاجة أو الكوب بطريقة معينة. وهكذا، باختصار، يوجد نوع من قواعد التركيب أو البناء أو " النحو" الخاص للوقائع الملاحظة مثلما يوجد نحو خاص في اللغة، ويجري استدماج هذا الشكل من قواعد البناء ونظم التركيب داخل النظام التمثيلي الخاص بالصور العقلية في المخ.



٩ـ ترتقي هذه المرحلة الأساسية الأولى إلى حد كبير عندما تكتسب الكلمات الدالة، وكذلك عندما يتم تكوين شبكة داخلية مترابطة من العلاقات بين الكلمات. ومن خلال الاستخدام والممارسة، يجري في النهاية الوصول إلى المهارات اللفظية المجردة، ومن خلالها يكون السلوك اللفظي متحررا نسبيا من الاعتماد على السياق العيني المحسوس المباشر، وأيضا يكون هذا النشاط اللغوي مستقلا إلى حد كبير عن الصور العقلية. إن جانبا كبيرا من المعرفة الإنسانية يُخزَّن في النظام الخاص بالصور العقلية داخل المخ، ويتكون هذا النظام من عمليات خاصة بتفسير وقائع العالم باعتبارها صورا تقوم بحفظ المعلومات والخصائص الإدراكية حول الجوانب غير اللفظية من العالم، والمعنى ومن ثم الفهم الكلي لأي موضوع أو رسالة أو إبداع أدبي أو فني في تلك المعرفة التي نتمكن من الوصول إليها من خلال النظامين اللغوي والبصري، وكذلك العلاقات الممكنة بينهما [٢٤]. إننا يمكننا استثارة صور عقلية لدى بعض الأفراد من خلال إشارات لفظية (كلمات معينة)، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن تكون هناك علاقات اتفاقية تامة بين الكلمة (المثير) والصورة (الاستجابة). كما يمكننا إثارة سلوك لفظي معين لدى الأفراد من خلال بعض الصور، وكذلك لا نستطيع هنا ضمان التطابق أو التشابه بين التعبيرات اللفظية والصور التي أثارتها. إن جوهر العملية يكمن في المسافة الفاصلة الكامنة والنشطة بين ظهور المنبه وصدور الاستجابة، أي في قلب عمليات الفهم والتحويل والتمثيل التي تحدث داخل مخ الإنسان في عالم الصور هذا الذي لا يكف عن الحركة ولا عن التحول.





3 فلاسفة الصورة

مقدمة

من المألوف في تراث النظرية البصرية visual theory استدعاء عصر التنوير كنوع من الخلفية أو البداية الحقيقية التي يمكن بناء التصورات الحديثة حول المجال البصري على أساس منها (أو من عندها). مثل هذا الاستدعاء يمكن تصوره على أنه نوع من «التوارث الفكري» الذي امتد من «هيجل» إلى «لاكان» عبر «سارتر»، ويمكن تصور هذا التوارث كذلك من خلال القول إن عصر التنوير موجود بشكل مركب في العلم، وفي الفلسفة وفي الفن أيضا في أوروبا بشكل عام [1].

في العقد الاجتماعي أشار روسو إلى أهمية تعليم المواطنين أن يروا الموضوعات كما هي عليه، وأحيانا أن يروها كما ينبغي أن تكون.

إن جوهر أي عصر ينعكس ـ كما يقول هايدجر ـ في صورة العالم world picture التي يتبناها هذا العصر أو ذاك. وقد تميز الانتقال إلى الحداثة ـ في رأيه ـ ليس فقط باستبدال صورة العالم الحديثة بصورة العالم القديمة، ولكن أيضا بتحويل العالم نفسه إلى صورة. إن

«ليس هناك هروب من إمبراطورية النظرة المحدقة الحالية، وليس هناك من بديل حميم مغاير»

ميشيل فوكو

«إن الفنان هو الصادق، في حين أن الصورة الفوتوغرافية هي الكاذبة، لأنه في الواقع لا يتوقف الزمن بشكل بارد هكذا»

رودان

«أنا أرى العيون ولكني لا أرى الدموع. وهذه علة بلواي».

ت.س. إليوت



الحادثة الرئيسة في العصر الحديث هي في ذلك «الفتح» للعالم بوصفه «صورة» Picture، ولم تعد هذه الصورة تعني مجرد نسخة أو محاكاة للعالم. فكلمة صورة picture تعني الآن صورة منظمة أو متشكلة structured (Gebild) image، والتي هي ناتج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات. إن الذات الحديثة تخلق الواقع من خلال التمثيل. إنها تنتج العالم من خلال إعادة إنتاجه على هيئة تمثيلات. إن التحول الجذري من الإدراك للتكوين الذاتي يحمل بداخله إدراكا عميقا لمشكلة التمثيل هكذا تطور تاريخ الصور عبر العالم وفي الغرب خاصة [٢]. وهكذا سنتحدث باختصار عن تاريخ الصور فلسفيا منذ أفلاطون.

كهف أفلاطون

منذ أفلاطون وحتى ديكارت وهوبز ولوك وغيرهم كانت الرؤية الفلسفية تعبيرا عن الضوء الطبيعي للعقل. فالضوء هو ضوء داخلي، تولده قوة العقل. وقد قيل عن الانفعالات إنها أشياء مظلمة ومربكة، لكن العقل يأتي ويلقي بضوئه عليها ويقودنا نحو الوضوح والتنوير. إن الضوء ـ كما قال أفلاطون في الجمهورية ـ هو الرابطة النبيلة بين عملية الرؤية البصرية والعالم المرئي. إن ضوء العقل هو ي يربطنا بمثالية الرؤية التي تتجاوز المرئي في مداه، وهي رؤية لا تكتفي بالحدوث عند مستوى المرئي البصري فقط بل تتجاوزه بدرجات كبيرة [٣].

كتب أفلاطون في محاورة فيدون phaedo يقول إن سقراط ينبغي أن يكون حذرا كي لا يعاني سوء الحظ الذي يحدث للناس الذين ينظرون إلى الشمس ويحدقون فيها في أثناء كسوفها. إنهم قد يؤذون عيونهم، أما ما ينبغي أن يفعلوه ـ لو رغبوا في ذلك ـ فهو أن ينظروا إلى صورة الشمس المنعكسة على الماء، أو على وسيط مماثل، لا إلى الشمس ذاتها.

إن الخطر الذي يحذر منه أفلاطون لا يتمثل فقط في إمكان الإصابة بالعمى بفعل التحديق في الشمس، ولكنه يتمثل أيضا في أن يقنع المرء بالظلال والانعكاسات والصورة، أي بتلك الأوهام التي تستولي على أبصارنا في هذا العالم المادي.

إن أفلاطون، هنا، كان كما لو كان يرصد حركة أو حوار الرؤية، التي تقدم من نشاط العينين المأخوذتين بالعالم المرئي إلى النشاط العقلي الخاص بالتأمل والرؤية النظرية المكرسة لمعرفة الأشكال، المثل الخالدة السرمدية،



التي يمكن أن يطلع عليها العقل المتأمل للروح العاقلة فقط. إن رؤية أشكال الخير والحق هي نفسها المعرفة بالخير والحق، وحول هذه الموضوعات دارت فلسفته. تلك التي نهتم فيها بجانب واحد هنا، ألا وهو نظريته حول الصور [٤].

ترتبط رؤية أفلاطون (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق.م) الخاصة حول الصورة بنظريته العامة حول الفن والإبداع، بل بنظريته الأكثر عموما حول الوجود. ففي «الجمهورية»، محاورته المشهورة، نبع اتهام أفلاطون الشهير للشعراء من تصوره أن الصور التي يقدمها الشعراء غير مؤكدة، غير حقيقية، صور وهمية، ومن ثم فهي تهدد الحقيقة والنظام في الدولة المثالية. إن الشاعر بالنسبة إليه هو مجرد «صانع للصور البعيدة عن الحقيقة». والشعراء يقدمون صور السلوك الشرير التي سيقوم الشباب بمحاكاتها، وذلك لأنهم لا يستطيعون التمييز بين الصور الحقيقية والصور المزيفة، ومن ثم ينبغي مراقبة الشعراء، وذلك حتى لا يقدم للشباب إلا تلك الصور الثابتة عن الخير التي تقدمها الآلهة، وهي تلك الصور التي ينبغي أن يقوم الشباب بمحاكاتها في النظام التربوي النموذجي. «لقد نظر أفلاطون إلى الفن عموما، وإلى الشعر خصوصا، على أنه يزيف صورة الواقع ويقدم نموذجا مشوها له... ولذلك لجأ إلى فكرة المحاكاة في نقد الفن، ولكن المحاكاة التي يعنيها هنا هي محاكاة العالم الحقيقي، لا محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها [٥].

وشبه أفلاطون عمل الرسام ـ مثلا ـ «بهذه العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهره وخيالاته للأشياء، فإذا رسم الفنان كرسيا فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود، إذ إن هناك ـ أولا ـ فكرة الكرسي كما صنعها الذهن المطلق، وهناك ـ ثانيا ـ الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان. ومع ذلك فإن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء، ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب. فالفنان ـ إذن ـ أبعد ما يكون عن «الخلق»، بل إنه أقل مرتبة من «الصانع» ذاته» [٦].

في الجمهورية يتحدث أفلاطون عن حاسة الإبصار، ويقارن بينها وبين الحواس كافة بأنها ـ على عكس الحواس الأخرى ـ تحتاج إلى شيء أساسي آخر حتى تكتمل عملياتها، وأن هذا الشيء هو الضوء، ومن ثم تكون الرابطة

«التي تجمع بين حاسة الإبصار وإمكان رؤية الشيء أرفع بكثير من كل الروابط التي تجمع بين بقية الحواس وموضوعاتها، ما دام الضوء شيئا بحق»[٧].

وتدلنا هذه المحاور بعد ذلك على ذلك الاهتمام الكبير الذي أولاه أفلاطون لحاسة الإبصار ولعامل الضوء، وارتباطهما الخاص بفكرة الخير، فالإبصار هو أقرب الكائنات إلى الشمس، التي كانت بمنزلة الابن الذي خلقه الخير. «وقد خلقها في العالم المنظور لكي يكون لها فيه، بالنسبة إلى الإبصار والأشياء المنظورة، منزلة الخير في العالم المعقول بالنسبة إلى المعقول والمعقولات». والنفس عندما «تثبت نظرتها على شيء تنيره الحقيقة ويضيئه الوجود، تدركه في الحال، وتعلمه، ويتضح أنها تعقلته، أما إذا وجهت نظرتها إلى عالم الأشياء المعتم، عالم الكون والفساد، فإن إبصارها يظلم، ولا يعود لديها إلا الظنون، وتروح بها الآراء وتغدو بلا استقرار، كأنها قد عدمت كل عقل»[٨]. وتدريجيا يدلف بنا أفلاطون إلى أسطورة الكهف الخاصة به، ثم يلفت أنظارنا شيئا فشيئا إلى ظلالها الشهيرة.

هكذا يدور الحوار بين سقراط وإحدى الشخصيات الأخرى في هذه المحاورة، على النحو التالي: والآن «إليك صورة توضح الدرجات التي تكون بها طبيعتنا مستنيرة أو غير مستنيرة. تخيل رجالا قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف، تطل فتحته على النور، ويليها ممر يوصل إلى الكهف. هناك ظل هؤلاء الناس منذ نعومة أظافرهم، وقد قيدت أرجلهم وأعناقهم ولا يرون أي شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم، إذ تعوقهم الأغلال عن التلفت حولهم برؤوسهم. ومن ورائهم تضيء نار اشتعلت عن بعد في موضع عال، وبين النار والسجناء طريق مرتفع. ولنتخيل على طول هذا الطريق جدارا صغيرا مشابها لتلك الحواجز التي نجدها في مسرح العرائس المتحركة، والتي تخفي اللاعبين وهم يعرضون ألعابهم.. ولنتصور الآن، على طول الجدار الصغير، رجالا يحملون شتى أنواع الأدوات الصناعية، التي تعلو على الجدار، وتشمل أشكالا للناس والحيوانات وغيرها، صنعت من الحجر أو الخشب أو غيرهما من المواد. وطبيعي أن يكون بين حملة هذه الأشكال من يتكلم ومن لا يقول شيئا. إنهم (أي هؤلاء السجناء) في موقعهم هذا لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئا غير الظلال التي تلقيها النار على الجدار المواجه لهم من الكهف».



ويستمر الحوار هكذا «ولنفترض أننا أطلقنا سراح واحد من هؤلاء السجناء وأرغمناه على أن ينهض فجأة، ويدير رأسه، ويسير رافعا عينيه نحو النور. عندئذ تكون كل حركة من هذه الحركات مؤلمة له، وسوف ينبهر إلى حد يعجز عنده عن رؤية الأشياء التي كان يرى ظلالها من قبل... ولنفترض أيضا أننا أريناه مختلف الأشياء التي تمر أمامه، ودفعناه تحت إلحاح أسئلتنا إلى أن يذكر لنا ما هي. ألا تظنه سيشعر بالحيرة، ويعتقد أن الأشياء التي كان يراها من قبل أقرب إلى الحقيقة من تلك التي نريها له الآن.

ـ إنها ستبدو أقرب كثيرا إلى الحقيقة.

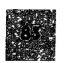
ـ وإذا أرغمناه على أن ينظر إلى الضوء نفسه المنبعث عن النار، ألا تظن أن عينيه ستؤلمانه، وأنه سيحاول الهرب والعودة إلى الأشياء التي يمكنه رؤيتها بسهولة، والتي يظن أنها أوضح بالفعل من تلك التي نريه إياها الآن؟

ـ أعتقد ذلك.

ـ وإذا ما اقتدناه رغما عنه ومضينا به في الطريق الصاعد الوعر، فلا نتركه حتى يواجه ضوء الشمس، ألا تظنه سيتألم وسيثور لأنه اقتيد على هذا النحو، بحيث إنه حالما يصل إلى النور تنبهر عيناه من وهجه إلى حد لا يستطيع معه أن يرى أي شيء مما نسميه الآن أشياء حقيقية.

ـ إنه لن يستطيع ذلك، على الأقل في بداية الأمر فاستطردت قائلا: إنه يحتاج في الواقع، إلى العودة تدريجيا قبل أن يرى الأشياء في ذلك العالم الأعلى. ففي البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء، ثم الأشياء ذاتها، وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر، فيكون تأمل الأجرام السماوية وقبة السماء ذاتها في الليل أيسر له من تأمل الشمس ووهجها في النهار...، وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس، لا منعكسة على صفحة الماء، أو على جسم آخر، بل كما هي في ذاتها، وفي موضعها الخاص» [٩].

لقد شبه أفلاطون الذين يعيشون في العالم الحسي بأناس يعيشون في كهف منذ ولادتهم، لم يخرجوا منه قط، وهم مقيدون بأغلال تربطهم بجدران الكهف بحيث لا يتمكنون من الالتفات وراءهم. كل ما يمكنهم رؤيته هو ظل الأشياء والأشخاص على جدار الكهف، وهم يعتقدون أن هذه الظلال هي الحقيقة، وهي ليست كذلك، إنهم يعيشون سجناء في أوهام الكهف، وهي تلك الأوهام التي



ربطها بودريار خلال القرن العشرين بما تفرضه وسائل الإعلام المرئية الحديثة على الإنسان الآن من أوهام وقيود وأغلال وابتعاد عن الحقيقة، من خلال هذا العرض المكثف المتواصل للظلال والقشور والأصداء، الحقائق [10].

تمثل الظلال لدى أفلاطون كما يقول فؤاد زكريا: «اللاوجود، بينما ترمز الشمس إلى الوجود الكامل... وتشبيه الكهف هو أشبه بمقارنة بين نمطين من الحياة: حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام داخل الكهف، وحياة مستنيرة تدرك حقائق الأشياء في ضوء الشمس. والكهف يصور الصراع الأزلي بين قيم الحياة الفلسفية وقيم الحياة اليومية السطحية، وهو صراع قد يدور داخل الفرد نفسه مثلما يدور بين فئات من البشر، مقارنة بين نوعين من القيم، لا يعد أحدهما وجها سلبيا للآخر فحسب، بل يعد حالة يعيش فيها أغلب البشر، ويدافعون عنها بكل ما أوتوا من قوة، ويضطهدون كل من يحاول انتشالهم منها. أي أنها حالة إيجابية منحرفة، يجد فيها الناس رضاء فعليا، ويستمتعون فيها بملذات خاصة تقف في مواجهة المتعة التي يجدها الفيلسوف في حياته ويستمدها من قيمه. ففي الكهف إذن نظام متكامل يعمل على إرضاء هذا المزاج المفتقر إلى الاستنارة، والدفاع عن قيمه ضد كل نزوع فلسفي إلى الحقيقة» [11].

«ففي كهف أفلاطون، يدخل السجناء المقيدون بالأغلال في شتى أنواع العلاقات مع الظلال، ولا تكون لديهم، بالتالي، إلا معرفة بالظواهر. ولا يبدأ الإنسان في تذوق طعم العلم الحقيقي، إلا إذا خرج من سجنه، أي من الكهف، وشاهد حقائق الأشياء وغايتها مباشرة». «وهكذا نستطيع أن نقول إن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات، الذي كان مكروها دائما لارتباطه بأوضاع أليمة يعيش فيها الإنسان. ومع ذلك، فإن السجين الذي لم يكتف بظلاله وبعالمه الضيق، قد انتقل بالفعل إلى عالم أضيق وأقل حقيقة منه، وخلق لنفسه أصناما عبدها بمحض إرادته واختياره، و«ذلك نتيجة الانقلاب الأساسي الذي حدث في الأوضاع حين تصور المفكرون أن الحقيقة (عالم الحواس) وهم، وأن الوهم (عالم الأفكار) هو الحقيقة، وأن المعقول المجرد الذي يفكر فيه الإنسان أكثر حقيقة من المحسوس العيني الذي يراه ويلمسه، وباختصار، إن الماهية أكثر حقيقة من الوجود» [12].



يقول بعض المفكرين إن في قلب مذهب أفلاطون حول الأشكال والصور تناقضا مركزيا؛ فالأشكال غير مرئية، لكن مصطلح الشكل نفسه مشتق من الفكرة idea,eidos، التي هي بدورها مشتقة من الكلمة الهندوأوروبية الأصلية weid. والشكل الخاص باسم الفاعل لهذه الكلمة هو videse في اللاتينية، الذي يعني «أن يرى» و «أن ينظر». ويشير مصطلح «الرؤية» بالمعنى الأيقوني إلى صورة قابلة للرؤية، ومن ثم فقد كان لكلمة الصورة في فلسفة أفلاطون هذا المعنى المزدوج: المعنى الذي يشير إلى الفكرة idea والنظر الفلسفي المجرد، الذي يجري على مسافة من الواقع ومن الموضوع، وكذلك المعنى الآخر الذي يرتبط بالصورة والشكل العياني من الرؤية البصرية والأيقونة أو الصورة الحسية المجسدة، لذلك ليس من الغريب أن نجد أن فيلسوفا معاصرا مثل جاك دريدا يتحدث عن هذه الازدواجية والتناقض الوجداني والمعرفي في فكر أفلاطون، وهو بصدد تحليل محاورة «فايدروس» الشهيرة، حيث يتحدث دريدا عما أسماه «صيدلية أفلاطون»، حيث الأدوية ثنائية الأغراض، ومتعددة الأهداف أيضا، تلك التي تشفي من الأمراض وتلك التي تسبب الأمراض أيضا، هي داء ودواء، سم وترياق، حيث نجد في محاورات أفلاطون، وخاصة «فايدروس»، العقار أو العلاج والسم الخاص بالكتابة، بوصفها الأداة الأساسية في التفكير اليوناني القديم، وأنه تحت شروط المناقشة النظرية، يمكن للمرء أن يقوم بنشاط خالص للتفكير، أي بنوع من التفكير المجرد الخالص من أجل أن يفتت العادات الخاصة باندماج الذات أو استغراقها مع الصور التي تقوم بالتفكير فيها، أو تعلمها أو مشاهدتها، أو نقلها إلى الآخرين، وهي التي كانت في حالة أفلاطون صورا مرتبطة بالتراث الشفاهي، ذلك الذي كان يتجسد في جوهره على هيئة شعر يتم أداؤه وتجسيده في الأغراض التعليمية، والتي يكون الشباب أولى ضحاياها.

لكنه في محاولته لتفتيت عرى التراث الشفهي المحافظ، الذي تهيمن عليه الصور الشعرية، وقع أفلاطون في تناقض أيديولوجي، كما يشير داونج وبازرجان، ألا وهو استخدامه الصور والأساطير لعرض وجهة نظره الخاصة، ويتجلى ذلك على نحو واضح هنا في أسطورة الكهف. لقد استخدم الصور واللغة التصويرية المجازية لتجسيد حالة سكان الكهف، فالأمثولة Allegory التصويرية الخاصة بالكهف في جوهرها هي صورة خاصة بحالة مفارقة من



حالات التخيل والتفكير بالصور، والضوء الفعلي الذي يدركه السجناء المحررون ليس هو الحقيقة: لكنه مجرد صورة من الضوء غير المدرك أو غير المرئي للوجود [١٣]، إنها صورة سيجد فيها بودريار بعد ذلك غايته حين يقارن بين كهف أفلاطون في الماضي وكهف التليفزيون أو حالة مشاهدته في الحاضر.

أرسطو والإبصار

يتحدث أرسطو عن حاسة الإبصار بوصفها أهم الحواس، فيقدرها تقديرا خاصا: لأنها تأتينا بأكبر قدر من المعلومات. وموضوعها أساسا هو الرؤية والمرئي، هو اللون، واللون هو الذي يوجد على سطح المرئي بالذات، واللون لا يرى من دون الضوء، وفي الضوء فقط تدرك ألوان الأشياء ومن دون الضوء، كذلك، تكون الرؤية مستحيلة في أي مكان. وقد اعتقد أرسطو أن العضو الحقيقي للنظر ليس هو السطح الخارجي للعين، ولكنه شيء ما داخل الرأس [١٤].

مع كل تلك التغيرات التي حدثت في أشكال الخطاب في الثقافة الإغريقية، كان أرسطو قادرا على أن يحول الانتباه بعيدا عن ذلك النقد الخاص للدور الثقافي للشعر (هذا على رغم تراجع الدور المهيمن للشعر في نهاية حياة أفلاطون). وهكذا قام أرسطو ـ ببساطة ـ بتحويل القصيدة والصورة والدراما إلى أنواع أو أنماط (أجناس) من الموضوعات الشكلية، يمكن للذات المستكشفة أن تتعرفها. وهكذا فإن أرسطو بعزله العناصر الشكلية للحبكة والشخصية والفكرة والمشهد واللحن وغيرها، بوصفها تمثل جانبا من النظام الطبيعي للأشياء، جعل من السهل علينا ـ بدرجة كافية ـ أن نرى أن النظام الشكلي للصور الشعرية كان بمنزلة التحسن الواضح الذي يطرأ على الفوضى الخاصة بالأحداث التاريخية والشخصية.

لقد كان هذا بمنزلة التطور الكبير في الفكر الغربي، فقد أعيد النظر في الدور الخاص بالمحاكاة التي يقوم بها الشاعر، وتم هذا بعيدا عن أدوارها التربوية والثقافية في الثقافة الشفهية، والتي كان أفلاطون يحذر منها. لقد بدأ الاهتمام هنا بالطبيعة والوسيط وما يطرأ عليهما من تحسينات، فالتحسينات للصورة في مقابل الأصل، الذي تحيل إليه، أصبحت مسألة متعلقة بالتقنيات والوسائط. ولم تكن هذه التحسينات ممكنة أو قابلة للإنجاز



إلا من خلال تعظيم قدر الشخصية المسرحية، ورفعها كما لو كانت تمثل روح المستمع أو المشاهد. وحيث إن المحاكاة في رأي أرسطو أمر فطري، موجود عند الناس منذ الصغر، وإن الإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثر محاكاة، وإنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة، ثم إن التلذذ بالأشياء المحاكاة أمر عام للجميع... «فإن التراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. وأعني «بالكلام الممتع»، يقول أرسطو: «ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وإيقاعا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعرض وحده، على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء» [١٥].

والمحاكاة في التراجيديا - كما يراها أرسطو - ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة والسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل [١٦].

ترددت أصداء فكرة المحاكاة لدى أرسطو في التراث الغربي والعربي وما زالت تتردد، وكما ذكرنا في كتاب سابق لنا، فإن بعض الباحثين المعاصرين يقولون إن أفضل ترجمة لكلمة محاكاة mimesis الإغريقية ليست التقليد imitation، كما شاع الأمر، ولا التمثيل representation، بل الأصوب ترجمتها إلى المماثلة، أي إلى كلمة Simulation، فالفعل الدرامي كما أشار أرسطو، خاصة في التراجيديا، هو بمنزلة المماثلة للأفعال الإنسانية، «ليس محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة، والسعادة والشقاء». و «المماثلة» ليست هي «المحاكاة الحرفية» [١٧]. هي مماثلة - إذن - للأعمال والانفعالات والحياة وليس الأشخاص. وفي كل الحالات ليس هناك نسخ حرفي أو تطابق تام بين شيئين أو عمليتين، بل هناك مسافة ما، إزاحة ما، انحراف ما، بين الأصل والصورة، بين المشبه والمشبه به، بين الشيء وما يناظره أو حتى يماثله، هذه المسافة هي التي تتيح الفرصة للتأمل والتفاعل والتعاطف وغيرها من الحالات التي تنتهي إلى التطهير، لكن هذه المسافة أيضا - إضافة إلى المسافة التي تكون بين المشاهدين وبين العمل الفني - هي التي تؤكد فكرة المشاهدة، المشاهدة لما يحدث هناك أمامنا على خشبة المسرح، المشاهدة لما يقع أمامنا، على مقربة منا وعلى مبعدة منا في الوقت نفسه، المسافة التي تتيح لنا



الابتعاد والاقتراب، التأمل والاندماج، المسافة التي تجعلنا ندرك ما يحدث أمامنا على أنه حدث أو صورة أو مشهد، ونكون نحن قادرين على أن نرى هذه التطورات التي تحدث في المشهد وتحدث للمشاركين فيه ـ ونحن منهم ـ ولكن على مسافة خاصة تتيح التأمل والتفكير (النظر العقلي)، وأيضا الرؤية والإدراك والمشاهدة والنظر بالمعنى الحسي، وتتيح في الوقت نفسه إصدار الأحكام المختلفة على ذلك المشهد الذي يحدث أمامنا وعلى مقربة منا، وعلى مبعدة عنا أيضا. وهذه الأحكام الانطباعية هي ما يحدث بعد ذلك، أن تتطور فتصبح أحكاما نقدية أو نظريات كلية تحيط بهذا العمل الفني، أو بغيره من الأعمال في إطار أكثر كلية وأكثر عمقا.

لقد هبط أرسطو بالصور من عالم المثل (الجوهر) لدى أفلاطون، إلى عالم الواقع (أو المظهر)، وحول القصائد والدراما إلى أنواع من الموضوعات ذات أشكال وصور خاصة، يمكن معرفتها بواسطة تلك الذات الباحثة والساعية وراء المعرفة كما سبق أن ذكرنا. وهكذا، فإنه قام في «فن الشعر» بعزل العناصر الشكلية للأعمال الفنية، بوصفها تمثل جوانب من النظام الطبيعي للأشياء، أو بالأحرى من صورتها الخاصة التي تظهر بها هذه الأشياء، أو ينبغي لها أن تظهر أمام حواسنا. وقد كان لما فعله أرسطو أهميته الكبيرة في هذا السياق؛ وذلك لأنه طرح، ربما لأول مرة، فكرة قابلية هذه العناصر للتغير والتحسن والتبدل... إلخ. وقد كانت فكرة إمكان خضوع هذه العناصر الشكلية الخاصة بـ «صورة العمل الفني» أو «شكله» من أجل إحداث أكبر قدر من الأثر في المتلقي، الفكرة المحورية التي وضعت البذور الأساسية الأولى لما سمي بعد أرسطو بنحو أربعة وعشرين قرنا، بعصر الصورة، عصر المظهر والأثر، عصر الإبهار والإمتاع الحسي، ولو على حساب المثل والقيم والأفكار العالية، أو حتى الخالدة، عصر التأكيد على التغير الدائم، على السطحي والمتحول والطيار، لكنه أيضا عصر التقنيات والتمكن والسيطرة والمنافسة والسرعة والعلم.

الحالة الرومانية

كانت الحضارة الرومانية أكثر تقبلا للصور والابتكار والتمثيل من الحضارة الإغريقية، «فاللاتيني أقل ميتافيزيقية من أخيه الأكبر، ومن ثمة أكثر «فنية». لقد كان المظهر يعذبه أقل لأن اهتمامه بالحقيقة كان



أقل، فهذا الشخص الواقعي كان يثق بما يبدو له واقعيا، ولم يكن يبحث عن ضحية مثل معلمه وسلفه الأثيني». ولذلك ليس من الغريب ـ كما يقول دوبريه ـ أن تكون «الأعمال الفنية الرومانية» في أغلبها فعلا من أصحابها، فالزبائن الذين يطلبون تلك الأعمال ظلوا أشهر من صانعيها. ومفهوم العمل الأصيل ـ ومعه مفهوم الأسلوب ـ لم يكن له أيضا من معنى في هذا العالم، حيث اعتبر الفن إنجازا وتطبيقا، مثله في ذلك مثل الحرب. وظل هذا الأمر موجودا بشكل عام حتى ظهرت معركة تحريم الصور.

كان هناك في المذهب المسيحي ما يشبه السير على منوال أفلاطون في الربط بين ما هو لفظي من ناحية، وبين غير المدرك حسيا أو الروحاني، من ناحية أخرى، ومن ثم حدث ما يشبه العداء مع ذلك الاتجاه من العبادة الخاصة للصورة المرسومة، والتي ترتبط بالمحسوس، والعالم الأرضي، والفاسد أو المتحلل. وقد قاومت المسيحية المبكرة ما أدركه قديسوها البطاركة أنه ثقافة حسية وجمالية مادية تنتمي إلى الحضارات البدائية القديمة، ومن ثم فقد حرموا تلك الطقوس «الوثنية» الخاصة بتبجيل أو توقير الصور الجسدية، أو التي تؤكد حضور الجسد الإنساني فيها.

وقد سار المذهب المسيحي على منوال أرسطو، كذلك، فأعلى أيضا من شأن الصور المقدسة الثابتة، في مواجهة الواقع التاريخي المتغير، ما دامت المنزلة السامية للإنسان على الأرض يمكن تبريرها في ضوء القول إنه قد صنع «على صورة الله». والأكثر أهمية أن تجسيد السيد المسيح تم تفسيره بأنه تأكيد واحتفاء بعملية «صناعة الصورة» في ذاتها، وذلك لأن السيد المسيح كان «كلمة» (في البدء كان الكلمة)، لكنه أصبح جسدا، أي نوعا من التصوير المرئي لمن هو غير مرئي، مثلما كان الضوء خارج كهف أفلاطون صورة للواقع غير المرئي.

وهكذا، على سبيل المثال، ومن خلال المزج بين المسيحية والمذهب الهيليني، قام الباحث اليهودي البارز «فيلون» في القرن الأول الميلادي بتقديم مذهبه القائل إن «الكلمة» كان «الصورة الأولى لله»، أو هي «ظل الله»، و «النموذج الأصلي لكل الأشياء الأخرى».

وقد كان ما حدث بعد ذلك، على نحو منطقي، هو محاولة الربط بين الكلمة والصورة، ومن ثم كانت الخاصية المصورة للكلمة، أو التحديد للأفكار المقدسة من خلال صور تحاول ألا تكون جسدانية أو جسدية الطابع بالمعنى الإنساني، ومن ثم كانت تلك الهالات المقدسة التي تحيط برؤوس الشخصيات الدينية المقدسة في المسيحية [١٨].

معركة تحريم الصور

لكن ما حدث بعد ذلك، خاصة خلال القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، كان أمرا عظيم التأثير، حيث ظهرت معارك كبيرة تسير على طريق الاتجاه الذي سمي حركة تحريم الصورة iconoclasm، أو تحطيمها خاصة خلال العصر البيزنطي.

يمكن تصور معركة تحريم الصور، فيمكن النظر إليها على أنها معركة دارت بين المعسكرين الموجودين على جانبي العملة: أيديولوجيا، الكنيسة والدولة. وعلى رغم ما أضفي على هذه المعركة من مفردات لاهوتية ودينية، فإن النتائج الاجتماعية والسياسية المترتبة عليها كانت محددة لمدى هيمنة أو سلطة الإمبراطور. وقد جسد الحكام، أصحاب الطموح الكبير، تصميمهم السياسي من خلال قيامهم بالتحريم التام للصور الدينية، فقد أدرك الأباطرة البيزنطيون أنهم مهددون من خلال تلك القوة المتنامية للكنيسة التي يمثلها حضور الصور، حضورها معهم حتى على العملات بدلالاتها الاقتصادية والسياسية، وحضورها أيضا من خلال الرهبان والأديار، ملاك الصورة المقدسة. وقد حاول الأباطرة تأكيد سطوة الدولة وسلطتها من خلال منعهم الأيقونات الدينية، وتشجيعهم الفنون غير الدينية، أي الفنون التي تجسد الصور الخاصة بالإمبراطورية كبديل مناسب «للصور المقدسة الخاصة بالتراث الديني». لقد كانت هذه الصور المقدسة أداة قوية للدعاية منذ أن وضعت عليها تلك الهالة المقدسة التي اجتذبت الحجاج وهباتهم للرهبان، هؤلاء الأوصياء على النفوذ الطاغي المقدس للأيقونات.

وقد كان هناك جانب اقتصادي في هذه المسألة، فلأن الأديار كانت معفاة من الضرائب، فقد حرم رهبانها الإمبراطور من الريع أو الدخل الإجمالي للأديار، وكذلك من مساندتهم العامة له.



وكانت السنوات بين ٧١٧ و٧٤١ هي التي حفلت بأشد الحملات قوة وقسوة وبطشا وتنظيما في تحريم الصور الدينية، وقد كان ذلك خلال حكم الإمبراطور ليو الثالث، ثم خلال حكم ابنه كونستانين الخامس. وقد عُقد المجمع الكنسي الأول لتحريم الصور العام ٧٥٤ خلال حكم كونستانين (٧٤١ ـ ٧٧٥)، من أجل صياغة قواعد محافظة صارمة ضد عبادة الصور. وباختصار، فإنهم حرموا الصور الدينية. وقد بلغت المرحلة الأولى من مراحل صراع تحريم الصور ذروتها خلال المجلس الثاني الذي عقد في Nicea العام ٧٨٧، والذي أدت المداولات التي جرت فيه إلى ظهور مرسوم عالٍ بالعودة المؤقتة إلى عبادة أو سيادة الصور الدينية [١٩].

ويمكن أن يعزى هذا الانتصار الخاص بالمجلس الثاني إلى «خطب» القديس جون من دمشق، فمع أنه مات العام ٧٥٣ عندما حرمه مجلس تحريم الصور من ألقابه، فإن تحليله البارع ودفاعه عن الصور قد أصبحا النص الأصلي الذي شكل جوهر الحوار الذي دار حوله المجلس الثاني.

وتتمثل أهمية ما قدمه القديس جون فيما يلي:

(١) النظر إلى التمثيل المعرفي بوصفه نظاما تراتبيا (أو هيراركيا) تسود فيه بعض الصور على بعضها الآخر، وأن الصور الطبيعية هي الصور الأكثر تفوقا وعلوا، أي تلك الصور المطابقة للنماذج الأولية.

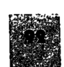
(٢) أنه قد ربط بين الصور والقدرة المقدسة في تعريفه الخاص للصور بأنها نوع من التماثل أو التشابه، ومثال، وصورة (أو تمثال) لما تمثله. وفي ذاتها، الصور، في رأيه، هي انبثاق أو فيض للشيء الذي تمثله، ومن ثم فهي تشترك معه في قوته وعظمته: «فإذا كانت القوة أو القدرة غير قابلة للانقسام، والعظمة غير قابلة للتوزيع، فإن تبجيل الصورة يصبح تبجيلا للشخص الذي يرسمها على هيئة صور. إن الأشياء المادية في ذاتها لا تتطلب وقارا أو تبجيلا، لكنها تكون كذلك إذا كان الشخص الذي يقوم بتمثيلها قد حظي بنعمة الله وبركته، عن طريق الإيمان» [٢٠].

وهكذا فإن المرئي، بوصفه صورا لغير المرئي، تمنح له بعض الفضائل الخاصة بغير المرئي.

وقد قسم القديس جون سلم الإلهام أو الوحي إلى تدرجات من أنماط الصور التي تمتد من المرئي إلى غير المرئي؛ بحيث توجد الصورة الطبيعية عند قمة المدرج، التي تتطابق مع النموذج الأصلي لها، مثلا: المسيح ـ كما قال ـ هو الصورة الموجودة المحققة لذاتها من الله. وهذه الصورة ينبغي تمييزها عن الإنسان بوصفه صورة مصطنعة أو مصنوعة أو ممكنة من الله. عند المرحلة الثانية توجد صورة النبوءة، وهي خطة لتحمل المسؤولية في المستقبل، هي بمنزلة المعرفة الموجودة قبلا أو سلفا في العقل المطلق. وثالثا، هناك الصورة التي يمكن اعتبارها محاكاة imitation بالمعنى الذي خلق من خلاله الإنسان على مثال الله، لكن المخلوق هنا لا يمكنه أن يكون على نحو دقيق أو مباشر صورة من القوة المقدسة للخالق. ثم تأتي بعد ذلك ـ أي رابعا ـ الصورة التي هي بمثال نظير أو تناظر Analogy أو أمثولة Allegory، والأمثلة التي يقدمها القديس بول هنا هي الأمثلة الفردية الخاصة بالشمس والوردة، والشجرة والزهرة. أما النوع الخامس من الصورة فهو النمط أو الشكل figura، الذي هو ظل أمامي للسيدة مريم العذراء، أو تظليل أمامي لشيء آخر. وسادسا، هناك الشكل الأقل مرتبة من الصور، وهو الصور التي يصنعها الإنسان كـ «كتاب مصور» أو «سجل»، أو تاريخ، أو مجموعة صور للأحداث الماضية.

لقد قدم القديس جون من خلال تصنيفه هذا كثيرا من أنواع الصور التي أصبحت موضعا للاهتمام والنقاش بعد ذلك خلال عصر النهضة وعصر التنوير، وكذلك بعض المفاهيم والنظريات الجمالية الحديثة، ومنها ـ تمثيلا لا حصرا ـ المحاكاة، التناظر، الأمثولة، المجاز، النمط، الصورة... إلخ. وتعد «خطب» القديس جون مهمة لأنها قامت بالامتداد بمفهوم الصورة imago لكي لا تشتمل على الصور البصرية فقط، بل على الصور اللفظية أيضا [٢١].

إن دلالة ما قدمه القديس جون ـ على رغم ما فيه من غموض خاص بالنوعين الرابع والخامس مثلا ـ إنما يتمثل في أنه قد لخص الخلافات الأيديولوجية الجوهرية حول فكرة «التمثيل»، ربما أول مرة، في تاريخ الاهتمام بالصور.



أوغسطين وشهوة الأعين

لقد أدت الشكوك المحيطة بالإمكانات الخداعية (الإيهامية) للصور إلى ظهور حالة هائلة من الخوف المرضي من الصور Iconophobia والديانات الموحدة، بدءا من اليهودية، كان لديها شعور دائم بالتهديد من تحول الصور إلى أصنام تعبد. وقد أثارت الطبيعة الخيالية للصور التي صنعها البشر، والتي كان ينظر إليها على أنها مجرد صور محاكية زائفة للحقيقة، في مناسبات عدة، قلق نقاد التمثيل الطُهرانيين. هكذا حذرنا القديس بول من الزجاج أو المرآة التي نرى من خلالها كل ما هو معتم فقط. وكذلك حذر القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠ م) من تلك الرغبة البصرية Concupiscentia ocularum التي تحول عقولنا بعيدا عن الاهتمامات الروحانية [٢٢]، إنها تلك الرغبة التي ترتبط بحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي curisitas التي تحدث عنها أوغسطين خلال تصنيفه لما سماه شهوة الأعين The lust of Eyes، ففي مقابل تلك المتعة البصرية المرتبطة بالجمال، فإن الفضول - في رأي أوغسطين - يتحاشى الجميل، ويذهب وراء نقيضه تماما، من أجل لذة الاكتشاف والمعرفة، فيجتذب الفضول المشاهد نحو المناظر غير المألوفة وغير الجميلة أيضا. إنه يجتذبه - مثلا - نحو الجثث المشوهة والأطراف المبتورة. إنه يكون مصحوبا أيضا برغبة في المعرفة لذاتها، وهي رغبة قد تؤدي بصاحبها إلى الاهتمام بالتحولات المصاحبة للسحر أو العلم. وقد كان هذا السعي نحو المنفر، والغريب، والمثير للخوف والاشمئزاز هو ما يقف - في رأي أوغسطين - وراء هذا الدافع المثير للشك وغير المرغوب فيه لأسباب دينية طبعا، والمسمى حب الاستطلاع العقلي، وهذا الدافع، نفسه، هو ما ربطه فرويد بعد ذلك بعدة قرون، بحالات التلصص والفضول الجنسي [٢٣].

كان أوغسطين أحد الرواد المؤثرين في نظريات الخيال في القرون الوسطى وكان أول مفكر لاتيني يستخدم مصطلح imagination بطريقة فلسفية متماسكة، حيث مزج بين انعدام الثقة والشك الديني في الصور، وبين الرؤية الأفلاطونية الجديدة حول الفنتازيا phantasia بوصفها معوقة للتأمل الروحي. وقد قال في بعض كتاباته إن الرؤية العقلية وحدها تقوم على الحدس والمعرفة لجوهر العالم، وليس المعرفة فقط بصورتها المادية، وذلك

لأن الإنسان عندما يتجه نحو الإمساك بالضوء الروحاني بمساعدة من إحدى الصور الحسية، فإنه لن يستطيع أن يدرك هذا الضوء على حقيقته أو كما هو في ذاته [٢٤].

وتتفق نظرية أوغسطين حول الخيال - إلى حد كبير - مع المخطط العقلي الكلاسيكي العام حول التمثيل الذي يقوم على أساس المحاكاة، فالصورة أيا كان وضعها العقلي أو الداخلي، تستمر في الإحالة إلى واقع أصلي معين يوجد وراءها، والصورة لا يمكنها أن تخلق الحقيقة، بل إنها تظل تتعلق بالمستويات الخاصة بالنسخ أو إعادة الإنتاج. إن الصورة تظل هكذا أحد المشتقات، ومن ثم لا يمكن الزعم بأنها أصيلة. إن الصور هي من منح السماء، ومن الامتيازات الخاصة بها؛ ولذلك فإنها ينبغي أن تظل تحت إشراف العقل الواعي أو التأملي [٢٥].

التحول من الفم إلى العين (رؤية لوبروتون)

يقدم المفكر ديفيد بروتون في كتابه «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة»، الذي ترجمه إلى العربية محمد عرب صاصيلا، رؤية عميقة عن ارتباط الثقافة الغربية وتطورها بتطور حاسة الإبصار.

مع تطور المجتمعات الأوروبية خلال عصر النهضة وما بعده، تحولت جغرافية الوجه: فالفم لم يعد فاغرا، مفتوحا، ومكانا للشهية الشرهة، أو لصرخات الساحة العامة؛ وإنما أصبح تابعا ذا مغزى نفساني، معبرا كما هي الأجزاء الأخرى من الجسم، إنه حقيقة واحدة لإنسان وحيد، ثم تدريجيا يتراجع دور الفم المفضل في الشراب والطعام والصراخ والغناء، ويصبح التوهج الاجتماعي للكرنفال نادرا، وتتقدم العين كي تقوم بدورها أكثر في الثقافة الطالعة الجديدة. لقد كانت أداة للإحساس بالمسافة، فأصبحت الأداة الجوهرية للإحساس بالحداثة. لقد سمحت بالاتصال وقامت بالانفصال في آن واحد ولعلها ما زالت تقوم بالدور المزدوج نفسه حتى الآن. كان حضورها كثيفا في لوحات فناني عصر النهضة، وأصبح وجودها جوهريا في أدوات الإعلام والاتصال الحديثة كالسينما والتليفزيون والكمبيوتر، مع ظهور متزايد إلى حد ما للأذن وللحواس الأخرى.



مع نمو الفردية في أوروبا ظهرت اللوحات الفنية التي تهتم بالشخص. لقد أصبح جسده قائما بذاته وحده، فلم يعد الفرد هو العضو الذي لا يمكن اقتطاعه من الجماعة. ومع تنامي الفردية ارتبط المجد أكثر فأكثر بالشعراء أمثال دانتي وبيترارك، وبالرسامين أمثال بوتشيللي وميكل أنجلو وليوناردو دافنشي، ولم تعد المدن الإيطالية تزهو وتفاخر بالقديسين فقط، بل أيضا بالسياسيين الجدد والشعراء والعلماء والفلاسفة والرسامين. لم تختف الروح الكرنفالية القديمة، بل طورت نفسها في أشكال عديدة من السخرية والضحكات الشعبية، كما أنها ستعود بعد ذلك في ستينيات القرن العشرين في شكل الحفلات الموسيقية الجماعية لفرق البوب والموسيقى الحديثة، على رغم ما يحيط هذه الحفلات من انفصال ما في كثير من الحالات بين الفرق الموسيقية وجماهير المعجبين، وهو انفصال لم يكن موجودا ـ دون شك ـ في تلك الحفلات الكرنفالية القديمة.

ومع تقدم علم التشريح، خاصة على يد فيسال الطبيب البلجيكي (١٥١٤ ـ ١٥٦٤)، ودافنشي الفنان الإيطالي (١٤٥٢ ـ ١٥١٩)، انزاحت القداسة كذلك عن الجسد، وأصبحت عمليات تشريح جثث المحكوم عليهم بالإعدام تتم أمام جماهير غفيرة من البشر، وتقدم علم الطب مع ازدهار فنون الرسم والتصوير على نحو فريد، وكلاهما كان يستكشف الجسم البشري بطريقته الخاصة، وبإيقاعه الفريد، وكانت كل دراسة في علم التشريح، كما كانت كل لوحة وكل حركة فنية، بمنزلة الحل الخاص لتعطش المشرحين لجسم الإنسان وعقله ووعيه عبر التاريخ.

كان كتاب «بناء الجسد البشري» لفيسال يمتلئ بلوحات لأجساد معذبة تتناوب فيها صور متعلقة بالقلق أو الرعب الهادئ، إنها تعرض على مر الصفحات الأوضاع الشاذة لمتحف خيالي للتعذيب، وفهرسا عمليا لما لا سند له. كما كانت لوحات بعض الفنانين أيضا، كلوحة ملاك علم التشريح لداجوتي، تصور تفاصيل الجسد البشري على نحو لافت مثير، وهي لوحة كان لها تأثيرها الواضح في الفنانين السورياليين في القرن العشرين.

كان عالم التشريح يصور الجسد كلوحة فنية، وكان الفنان التشكيلي يصور الجسد بشكل يجعله قريبا من علم التشريح. في الحالتين كان هناك اختصار للجسد، اختزال له، إلى أساسه، هيكله الأساسي تجريد له من الرموز التي



تكمن خارجه، وتأكيد متواصل على وجوده المحدد والخاص والفريد. لقد وضع الكون الخارجي في خلفية الصورة، قذِف بالإنسان إلى مقدمتها، ومع ذلك فقد ظلت التوريات والصور القديمة المرتبطة بالذنب والخوف والحزن والشر والاستعباد والانتهاك قائمة وموجودة ولو من بعيد.

مع تزايد الفردية وانقطاع الروابط، وتزايد الاتصالات، وإعطاء قيمة متنامية للحياة الخاصة أكثر من الحياة العامة، انبثق في القرن السادس عشر شعور جديد: إنه حب الاستطلاع والفضول، الرغبة في معرفة المجهول. لم يكن التشريح إلا تعبيرا محدودا عن هذا الشوق العارم إلى المعرفة، وعن التطلع والاستكشاف لجسد (جثث) الموتى. انتقل الأمر إلى استكشاف لأجساد الأحياء، المشوهة والسليمة، وإلى استكشاف لجسد العالم بقاراته وحضاراته وثقافاته، إلى استكشاف لما هو داخل الجسد بأحلامه وانفعالاته وغرائزه، وما هو داخل الكون وخارجه. لقد تزايدت الدراسات التشريحية والدراسات الجمالية، وتزايد الاهتمام بفنون العرض وظهر البحث عن النسب المثالية للمواد التي تصلح مادة للعرض، وتزايدت عمليات التهريب للمومياوات من مصر إلى فرنسا، وكانت تباع مع جثث البؤساء والمرضى. وأسهمت سلسلة من الاكتشافات، كاكتشاف التليسكوب والمطبعة وعلم الميكانيكا، في فصل الحواس عن نشاط العقل، وبدأ الإنسان يمتد بصره لاكتشاف كواكب بعيدة وعوالم منفصلة عن جسده [٢٦].

الاتجاه الترابطي

اهتمت المدرسة الترابطية البريطانية بالحواس والخبرة الحسية والإدراك الحسي، ومن ثم بحاسة الإبصار، ونجد ذلك مثلا في تمسك لوك بالقول إن المعرفة تتكون من الأفكار البسيطة غير القابلة للتحليل إلى أفكار أخرى، وإن الأفكار الكبرى تتكون من أفكار بسيطة ترتبط في سلاسل زمنية أو تركيبات متزامنة. ومن خلال هذا الطرح وضح لوك المذهب المركزي للترابطية، وقد اقترح ثلاثة من المفاهيم المتميزة في تحليله هي: العقل الذي يحصل على المعرفة، وأفكار هذا العقل (أي ما يفكر فيه)، ثم الموضوعات الخارجية. ومع أن الحصول على الأفكار كان يتم النظر إليه بواسطة لوك على أنه عملية «حدوث» سلبية، وهو رأي تبناه أتباعه بشكل أكثر عمقا بعد ذلك، فإنه غالبا



ما كان يتحدث عن العقل على أنه نشيط، ويتحدث عن القوى العقلية ليس بالطريقة نفسها التي تبنتها نظرية الملكات. وقد قال عن أفكار مثل بياض اللون الأبيض، الصعوبة، الإنسان، الفيل... إلخ). قال عنها إنها تشتق إما من الخبرة الحسية أو الإحساسات (أي أنها أفكار من العالم الخارجي) وإما من انعكاس العقل على عملياته، والنوع الأخير قريب الصلة مما يسمى بالحاسة الداخلية التي كانت هي خاصية مميزة لعلم نفس الملكات وعلم نفس الذات أكثر من الارتباطية، ومن خلال اختبار وفحص بعض الخبرات الحسية الخادعة، وصل لوك إلى القول بأن الإحساسات هي خبرات تنتج في العقل بواسطة نشاط الموضوعات (الخارجية)، وهي ليست مجرد عملية الخبرة الحرفية بهذه الموضوعات [٢٧].

أما هيوم (١٧١١-١٧٧٦) فقد قام بالخطوة التالية في هذه القضية، فقال إن كل ما يوجد هو أفكار تمر في شكل سلاسل (متسلسلة)، والمجموعات المترابطة من سلاسل الأفكار هي ما يكون العقل لدى هيوم. والعقل لا يحصل على الأفكار، إنه هو الأفكار، ومصادفةً لم يستمر هيوم في استخدامه كلمة «فكرة» بمعناها الواسع، فقد قام بالتمييز بين الانطباعات (الإحساسات كما سميت بعد ذلك) والأفكار أو الصور الذهنية images. فقد بدأ هيوم كتابه المسمى «استقصاء حول الفهم الإنساني» (١٧٤٨) An Enquiry Concerning Human understanding بالتمييز بين المدركات أو الانطباعات الحسية Percepts والصور العقلية Images في ضوء أبعاد مثل القوة force والحيوية vivancy، وقال إن الصور العقلية أكثر ضعفا، أي أشد خفوتا وأقل حيوية من المدركات الحسية، لكنه لم يتحدث على نحو يتسم بالكفاءة عن تلك الحالات التي تختلط فيها المدركات الحسية بالصور العقلية.

وقال هيوم إن هذا التمييز بين صور تأتي من الخارج (المدركات الحسية) وصور تحدث في الداخل (الصور العقلية) هو الأساس في فهم كثير من الظواهر النفسية التي يحدث خلالها نشاط خاص بالصور. ومنها ـ تمثيلا لا حصرا ـ الأحلام والكوابيس وخداعات الإدراك والهلاوس والإدراك الحسي المباشر وغير المباشر، وغير ذلك من مكونات عالم الصور، ولعل ظاهرة الصور اللاحقة after - images هي من بين هذه الظواهر [٢٨].

في زمن بيركلي كان هناك اهتمام كبير بهندسة الإبصار وكان يتم اللجوء إليها في تفسير عدد كبير من الظواهر. كان دافيد هارتلي (١٧٥٥ - ١٧٥٧)، وهو طبيب له اهتمامات فلسفية ولاهوتية وأحد الملامح المميزة للترابطية، مهتما بالأساس الفسيولوجي للأفكار. فتأثير الموضوعات الخارجية في أعضاء الحس نُظرَ إليه على أنه بداية للاهتزازات والذبذبات الدقيقة داخل مجال الأعصاب. وأي عملية لإعادة استثارة النمط المعطى من الذبذبات بأشكالها العصبية الخاصة يمكن اعتبارها بمنزلة عملية إصدار جديدة للخبرة الأصلية. ونظرية هارتلي هنا خيالية تماما في تفاصيلها، لكنها كما لو كانت تتنبأ بالغيب بدرجة ملحوظة في تخطيطها العام لمسارات الشحنات العصبية وأيضا الدوائر الانعكاسية Reverberatory الخاصة بالنظرية العصبية في مجال التفكير عامة والإبصار خاصة [٢٩].

ميرلوبونتي فينومينولوجيا المرئي واللامرئي

ميز الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي نفسه في التقرير الذي كتبه ردا على ترشيحه لعضوية الكوليج دي فرانس العام ١٩٥٢ بين مرحلتين من مراحل نموه العقلي، فقال: «لقد حاولت في المؤلفين الأولين لي أن أسعى من أجل الاستعادة لعالم الإدراك، أما أعمالي التي أعكف عليها الآن فتسعى إلى الكشف عن أن الاتصال مع الآخرين، وكذلك التفكير، هما أمران يتجاوزان عالم الإدراك الذي يجذبنا نحو الحقيقة».

وأفاد ميرلوبونتي من بحوث علم نفس الجشطلت في ألمانيا، وكذلك من فلسفة هوسرل وهايدجر الفينومينولوجية، وقال إن البعد البنيوي للإدراك هو أمر مكافئ للمعنى الذي يزخر به العالم الذي نعيش فيه، ففي النظام الإنساني تتضافر البنية الشكلية مع المعنى الذاتي، وليس ثمة تناقض بينهما كما اعتقد بعض البنيويين الذين جاءوا بعد ميرلوبونتي. وفي ستينيات القرن العشرين، وبشكل بدا فيه تأثره بهوسرل، قال ميرلوبونتي إن التشكيل البنائي هو «ظاهرة قصدية»، وإن «الشيء» الطبيعي، والكائن الحي، وسلوك الآخرين وسلوكي، كلها موجودة فقط في منطقة المعنى [٣٠].



وفيما يشبه الحديث عن الأيقونية أو الحوارية البصرية التي سنتحدث عنها في الفصل الخاص بالمسرح من هذا الكتاب، يتحدث ميرلوبونتي عن أهمية النظر المشترك إلى اللوحات الفنية مع الآخرين، حيث تدخل انطباعاتي عن اللوحات داخل الشخص الآخر، وتدخل انطباعاته داخلي، بحيث أكون مع الآخر ومع اللوحة ومع الأشياء في عالم واحد.

يقول المصور أندريه مارشان «إني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي أنظر إلى الغابة؛ أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ، وهي التي تكلمني... وأني كنت هناك أسمع». ويقول سيزان «إن الطبيعة في الداخل. إن كل إحساس، كل حاسة، لدى ميرلوبونتي، تعود إلى الجسم الإنساني. والإدراك الحسي، الذي يتجلى في أقوى مظاهره لدى المصور، يقوم على أساس وحدة مزدوجة تجمع في أن واحد بين النفس والجسم ـ حيث الجسم ذات متجسدة ـ من ناحية، وبين الأنا المتجسد والعالم من ناحية أخرى» (٣١).

هذه المبادلات التي تتحقق عند ميرلوبونتي بين الحضور والغياب، وبين الظهور والاختفاء وبين الوجود واللاوجود، وبين المرئي واللامرئي، هذه المبادلات قد أتاحت له أن يعرض مشكلات التصوير، فالأشياء في العالم بلونها وشكلها وأبعادها توقظ في جسم المصور معادلا داخليا هو بمنزلة صيغة جسدية لحضورها، هذه الصيغة الجسدية تثير بدورها مرئيا هو ماهية جسدية، بحيث يمكن أن تقول من لوحة المصور إنها داخل الخارج وخارج الداخل... والعين ليست أداة استقبال الأشكال وألوانها فحسب، ولكنها آلة يمنحها النظر هبة الرؤية وإدراك العالم، ومن ثم ما يمكن أن يحيل هذا الإدراك عن طريق التصوير إلى وجود مرئي (٣٢). وجود يتم بالجسد، ومن خلال الجسد، من خلال حضور الجسد في العالم، وحضور العالم في الجسد، من حيث هو حركة، ومن حيث هو رؤية، ومن حيث هو إدراك.

الرؤية بالجسد

لقد أعاد ميرلوبونتي الصلة بين الرائي والمرئي، كما أعاد بالمثل الصلة التي قطعها ديكارت بين النفس والجسم، ومن ثم لم يعد الجسم أداة أو وسيلة تستخدمها النفس للرؤية؛ وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى،

ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال الأنا (الفكر الديكارتي)، التي تتم كلها بغير جسم، وإنما أصبحت فعلا يحدث في الجسم المنضوي أو الموجود في مكان (٣٣).

في مقالة كتبها ميرلوبونتي عن سيزان، قال فيها إن الفنان الحقيقي لا ينفي الإدراك أو يتجاهله: إنه يجدده من خلال إعادتنا إلى تلك الخبرة الأولية التي كانت موجودة قبل ذلك الانفصال الذي حدث بين الخيال والإدراك، وبين التعبير والمحاكاة. ولذلك ينبغي إحداث التكامل بين الإبصار وغيره من الحواس الإنسانية من أجل جعل خبراتنا الخاصة في العالم خبرات ذات معنى. «إن كل صناعة فنية ـ كما يقول ميرلوبونتي ـ هي صناعة فنية خاصة بالجسم» (٣٤).

قام ميرلوبونتي بنقد التحيزات الكلاسيكية الموجودة حول الإدراك، والتي صنفها في فئتين: إحداهما خاصة بالنزعة الإمبيريقية Empiricism، في حين تتعلق الأخرى بالنزعة العقلانية intellectualism، حيث تفترض الفئة الأولى أن الإحساسات إنما تنتج من عملية اصطدام المثيرات بشكل كلي من الخارج على أجهزة الحس المستقبلة لها بشكل سلبي، وهكذا تختزل مثل هذه النزعة عملية الإبصار في عملية الملاحظة أو الإدراك الخارجي. أما الفئة الأخرى، فهي تفترض من نزعة ذاتية تماما تقوم بتشكيل العالم الذي ندركه على نحو كامل من خلال خبرة ذاتية داخلية، وهكذا يكون التأمل، الذي يرى الفرد من خلاله صورة مرآوية لذاته، هو السائد. أما بالنسبة إلى ميرلوبونتي فإن هذين الاتجاهين، كليهما، خاطئان، حيث تحول النزعة الإمبيريقية الذات إلى موضوع موجود في العالم مثله مثل غيره من الموضوعات، أما النزعة العقلانية فإن الخطأ فيها يكمن في أنها تحول الذات المعرفية إلى ذات كلية القدرة، وتحول الإدراك إلى مجرد وظيفة أو دالة للتفكير، وإلى أثر من آثار الحكم العقلي. في الحالتين يتم تكوين العالم بوصفه مشهدا أو عرضا spectacle يُلاحظ من على بعد بواسطة العقل غير المتجسد أو غير الجسدي disembodied mind، ومن الضروري هنا أن ندلف بدلا من ذلك إلى مجال خبرة الإدراك السابقة على تكوين الجسد بوصفه موضوعا، والسابقة كذلك على تكوين التفكير cogito (أو العقل) بوصفه ذاتا عاقلة. ومع أنه اعتمد هنا على التأمل، فإن ميرلوبونتي قد سعى من أجل استكشاف المجال الظاهري



السابق على الانعكاس، والذي سماه «الوجود في العالم» .being in the world، وهنا اعتمد على نتائج البحوث النفسية حول الاضطرابات الإدراكية، والتي كشفت عن الافتراضات المكبوتة للإدراك العادي. وقد فسر هذه الاضطرابات من خلال توصيفات فينومينولوجية [٣٥].

لقد أكد ميرلوبونتي أهمية الامتزاج بين المشاهد والعالم، بين الرائي والمرئي، وقدم تفصيلات موسعة حول الجسد الإنساني الحي في حالاته الفسيولوجية والسيكولوجية والجنسية والتعبيرية، وهو يتفاعل مع العالم المدرك مركزا خلال ذلك على الرؤية البصرية والمكان والعالم الطبيعي والعالم الإنساني والتفاعلات الكلية بين كل هذه المكونات [٣٦].

إن الجسد الحي لا يمكن اختزاله إلى صورة ثابتة أو ساكنة موجودة في العالم الخارجي أو ترى من بعيد. «إن جسمي، المرئي والمتحرك، هو في عداد الأشياء، إنه واحد منها، فهو يتشابك في نسيج العالم، وتماسكه هو تماسك شيء ما، ولكن بما أنه يرى ويتحرك فهو يمسك بالأشياء في دائرة حوله، وهي ملحقة به وامتداد له، إنها مغروزة في لحمه، وتكون جزءا من تعريفه الكامل، والعالم مصنوع من نفس نسيج الجسد» [٣٧].

لقد أيد ميرلوبونتي بقوة قول رودان «إن الفنان هو الصادق، في حين أن الصورة الفوتوغرافية كاذبة، وذلك لأنه في الواقع لا يتوقف الزمن بشكل بارد هكذا» [٣٨].

يبدأ ميرلوبونتي كتابه «العين والمخ» (١٩٦٠) بالمقارنة بين العلم وفن التصوير الزيتي painting؛ فالعلم ينظر إلى الأشياء من أعلى، في حين يغمس أو يغمر التصوير المشاهد داخل عالم الرؤية. والمصور لا يصف التمثيلات الموجودة في عقله، لكنه يرسم بجسده كله، وهو ذلك الجسد الذي يمتزج بالعلم المدرك... والذات التي يكشفها التصوير هي «ليست ذاتا مدركة بشكل شفاف، مثل التفكير الذي يفكر في موضوعه من خلال تمثله، وتكوينه، وتحويله إلى فكرة، ولكنها ذات تتشكل من خلال الارتباك والقلق، والنرجسية، والتحام الشخص الذي يرى بالموضوع الذي يراه» [٣٩].

هكذا يجد الفنان المصور نفسه، في الآن نفسه، داخل العالم وبعيدا عنه أيضا، وهذا لغز متناقض محير خاص بحالة تشبه الجنون تتعلق بالرؤية البصرية: فالتصوير يوقظ ويحمل معه إلى ذراه العليا حالة من الهتر delirium

تتعلق بعملية الرؤية ذاتها، وذلك لأنك كي ترى لا بد أن تبتعد مسافة معينة عما تريد رؤيته. وينشر التصوير هذا الوسواس الحوازي الغريب على كل جوانب الوجود. ذلك الذي ينبغي أن يكون بطريقة ما مرئيا كي يستطيع الفنان أن يدلف إلى العمل الفني الخاص به [٤٠]. إن التحرر من الأنانية، وكذلك التعددية الخاصة في الوجود هما ما يمنحان التصوير وجوده المميز الجدير بالثناء. هكذا تنجز العين ـ كما أشار ميرلوبونتي ـ عملها المعجز الخاص بفتح آفاق كل ما هو مادي أمام الروح [٤١]. «إن العين ترى العالم وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة كي تكون هي نفسها، وترى على لوحة الألوان اللون الذي تنتظره اللوحة، وهي ترى اللوحة التي تعرض جميع هذه النواقص، حين تتم» [٤٢].

لقد أشار ميرلوبونتي بعمق في شرحه لأفكاره إلى أعمال لبول سيزان، وهنري ماتيس، وبول كلي، وغيرهم. وكان مفهوم المرآة من المفاهيم المحورية لديه هنا، فقال إن المرآة تظهر لأنني المرئي ـ الرائي، لأن هناك انعكاسا للمحسوس. إن المرآة تترجم، وتعيد إنتاج الحالة المنعكسة. والمرآة المقوسة ذات قوة خاصة هنا، وذلك لأن بعدها اللمسي الحركي يساعد على إضعاف المسافة التي تبدو مختفية بين عين الفنان غير المجسدة؛ خاصة عندما ينظر من خلال منظور تقليدي وبين المشهد الذي يكون موجودا أمامه على الجانب الآخر من قماشة الرسم الشبيهة بالنافذة [٤٣].

تحدث ميرلوبونتي كذلك عن جسد العالم الحي أو لحمه the flesh of the world بوصفه المقولة الجوهرية لديه، المقولة التي تجمع بين الذات والموضوع، المشاهد والمشهد، العقل والجسد، واللحم (الجسد) ليس وحده مشهدية specular أو هوية مثالية؛ إنه يشتمل على التفصيلات والتمايزات الداخلية، وهو ليس شفافا تماما ولا معتما تماما؛ إنه بمنزلة التفاعل التبادلي بين الضوء والظل، فالوعي لا يستطيع أن يحصل على رؤية إيجابية كاملة للعالم في حضوره الكامل؛ وذلك لأنه ـ على نحو حتمي ـ يشتمل على بقعة عمياء. إن ما يجعله يرى أو لا يرى هو علاقته الخاصة مع الوجود، صلته الخاصة به، ماديته أو بدنيته أو جسدانيته، خصائصه الوجودية التي يصبح العالم من خلالها مرئيا، أي اللحم الذي يولد الموضوع اللامرئي هو ما ليس الآن، ولكن الذي يمكن أن يكون مرئيا، مظاهر الأشياء المختبئة، والتي تقع في مكان ما، هنا أو هناك [٤٤]. لقد وجد ميرلوبونتي في الغياب قدرات واقعية

أكثر مما في الحضور [٤٥]. يقول جياكوميتي «ما يهمني في جميع الصور هو التشابه، أي ما هو بالنسبة إلي تشابه: أعني ما يجعلني أكتشف قليلا العالم الخارجي، ويقول ميرلوبونتي: «إن اللوحة ليست شيئا مماثلا إلا بحسب الجسم، بما أنها لا تقدم إلى العقل مناسبة لإعادة التفكير في العلاقات المشيدة للأشياء، وإنما تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل، لكي تقترن بها النظرة، وتقدم للرؤية ما يكسوها داخليا، ألا وهو النسيج الخيالي للواقع» [٤٦].

إن عيوننا الجسدية هي أكثر بكثير ـ كما يقول ميرلوبونتي ـ من مجرد مستقبلات للضوء والألوان والخطوط، إنها آلات حاسبة لديها هبة المرئي كما يقال عن الإنسان الملهم أن لديه هبة اللغات لذلك يكون الوعي غامضا، متحولا، غير مباشر، يرى الأشياء عند الطرف الآخر، يتجاهل الوجود ويرى الموضوع بدلا منه. إن الوجود هو ذلك التفاعل بين المرئي واللامرئي، ذلك التفاعل الذي لا يمكن أي كائن إنساني أن يراه على حقيقته بشكل كامل [٤٧].

تأثر ميرلوبونتي، كذلك، بما قاله لاكان حول مرحلة المرآة، تلك المرحلة التي يبدأ الطفل فيها في النظر إلى نفسه في المرآة، ويتعرف صورته الخاصة، هناك فيها. إنها مسألة ترتبط بالتوحد وتحديد الهوية حتى تظهر الصورة المشهدية specular image، فيشعر جسد الطفل ـ بقوة ـ باختلاط الواقع وتشوشه. إن تعُّرفه صورته في المرآة معناه أن يعرف أنه من الممكن أن تكون هناك وجهة نظر تتوجه نحوه، وهذا ما يجعل من الممكن حدوث متعة نرجسية بالنسبة إليه.

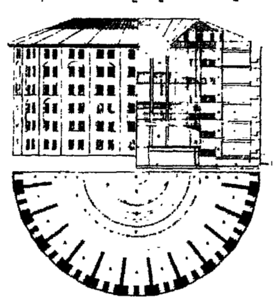
لكن مرحلة المرآة لها جوانبها السلبية أيضا، ولذلك فقد سار ميرلوبونتي على هدي لاكان في قوله إنه يحدث في أثناء مرحلة المرآة أن يترك الطفل أو يتباعد عن الهوية الحية الخاصة للأنا من أجل أن يحيل ذاته أو يحولها إلى أنا متخيل، مثالي، متوهم، تكون الصورة المشهدية، وهي بالنسبة إليه ظاهرة نفسية، هي أول صورة موجزة مدركة. وبهذا المعنى، فإنني أنتزع بعيدا عن نفسي، وتعيدني الصورة الموجودة في المرآة (الصورة الطبيعية أو المادية) إلى نوع آخر من الاغتراب المؤلم، هو الاغتراب الخاص بالآخرين، وذلك لأن الآخرين تكون لديهم صورة خارجية فقط عني، وهي صورة مناظرة للصورة المشاهدة في المرآة. وإحدى النتائج المترتبة على هذا الصراع بين الإحساسات الداخلية والخارجية بالذات، والتي تؤدي إلى ظهور مشاعر عدوانية ومشاعر ابتهاج نرجسي كذلك، ترتبط بخلق ما يسمى بالأنا المشهدية التي تختلف عن الذات الاستبطانية [٤٨]. وقد تبنى ميرلوبونتي كذلك

أفكار لاكان حول اللاشعور بوصفه «يشبه في بنيته اللغة» إن ما يميز عين الفنان هو أنها عين تدرب نفسها دائما على اكتساب أسلوب خاص في الرؤية أو منظور خاص لديه في رؤية العالم [٤٩]، فالأسلوب هو الرجل كما كان «بوفون» يقول.

«ميشيل فوكو» وإمبراطورية النظرة المحدقة

في مقال كتبه المحلل النفسي الفرنسي جاك آلان ميلر العام ١٩٧٣ حول أداة الرؤية الكلية Panopticon التي اقترحها جيرمي بنتام العام ١٧٩١، وذلك فيما ينبغي أن يكون عليه السجن النموذجي، لاحظ ميلر أن بنتام كان يقصد من وراء فكرته هذه أن يقدم إرشادات عامة حول منظومة متعددة القوى للمراقبة، آلة بصرية شاملة لمراقبة التجمعات البشرية. وقد اقترح بنتام شكلا تنظيميا دائريا للغرف التي يوضع بها السجناء (الزنزانات)، وتكون هذه الغرف مرئية من جانب السجان الذي يكمن في برج في مركز السجن، بحيث يكون السجان مختفيا عن المسجونين و عن نظراتهم المتكررة إليه، بواسطة نظام خاص للمصاريع أو النوافذ الخاصة في البرج (انظر الشكل رقم ١٠).

وتعد هذه الفكرة ـ في رأي ميلر ـ نوعا من التجسيد الشرير من خلال الأحجار والمعادن للجدل (الديالكتيك) البصري غير التبادلي، وهو جدل ظهرت تجليات دالة عليه بعد ذلك في نظرية لاكان حول العين والنظرة المحدقة، وكذلك في نقيض هذه الفكرة أو هذا الموضوع لدى ميرلوبونتي في حديثه الخاص عن المرئي واللامرئي في جسد العالم.



الشكل (١٠): التصور الخاص للسجن كما قدمه بنتام نقلا عن فوكو. المراقبة والمعاقبة ١٩٩٠

إن التشكيل البنائي لهذا السجن المقترح كما قال ميلر يكشف عن نوع من التنافر الوحشي للمرئي، فالمكان المغلق يفتقر إلى العمق. إنه ممتد إلى الخارج، وخاضع لنظرة واحدة من عين مركزية واحدة. إنه غارق في الضوء، لا شيء، ولا أحد، يمكنه أن يختفي بداخله ما عدا تلك النظرة المحدقة نفسها، تلك النظرة المتلصصة الكلية غير المرئية، إن آلية المراقبة توجه النظرة المحدقة لمصلحتها، تستغلها، وتخضع النزلاء لها.

إن إثارة ميلر لموضوع النظرة الأحادية الكلية لا يشتمل، ضمنا، على نوع من التحدي للمحاولة الفينومينولوجية للحفاظ على الجدل الصحي للنشاط البصري، لكنه يضرب في الصميم أيضا المشروع التنويري القديم الذي يربط العقل بالاستنارة. فمشروع المراقبة الكلية هذا أشبه بمعبد خاص للعقل ـ كما قال ميلر ـ معبد مضاء وشفاف بالمعنى الشامل للكلمة، أولا لأنه ليست هناك ظلال ولا مكان للاختباء فيه، وأيضا لأنه مفتوح وعرضة أمام المراقبة الدائمة من خلال العين غير المرئية، لكنه أيضا، ولأن السيطرة الشمولية، أو الكلية، على البيئة تستبعد أي فعل غير عقلاني، ليست هناك قدرة بداخله تصمد أمام العقل أيضا. فحتى السجان يكون خاضعا أيضا للنظرة المحدقة المتحكمة الخاصة بالجمهور، بالناس، بالسجناء، تلك النظرة التي تقدم العقاب الأخلاقي الكلي ضد كل أشكال الانحراف عن المعيار العام أو الإنساني.

إضافة إلى حديث بنتام عن القوة الخاصة بالمراقبة، فإنه ناقش أيضا الدور الخاص بنوع من العقاب القديم الذي كان يتمثل في وصم أو فدغ جسد المجرم بعلامة خاصة تتناسب مع جريمته. ووفقا لما قاله ميلر فإن من الجوانب المميزة لمثل هذا النوع من العقاب المناظر، العقاب الذي يناظر الجريمة حيث الجزاء من نوع العمل، هو ذلك المشهد الخاص بتطبيق العقاب، وكذلك الفورية الخاصة بتنفيذ العقاب. وهكذا فإن التفكير في ارتكاب الجريمة قد يحضر إلى الذهن العقاب النهائي لها، ومن ثم يكثف من التأثير الذي يبعد المرء عن القيام بالجريمة. وهكذا فإن المراقبة الجماعية، وكذلك المشهد الخاص بالدلالة الرمزية للعقاب، يمكن أن يظلا يقومان بدوريهما كآلتين ممكنتين للضبط الاجتماعي تحت اسم التنوير [٥٠].



فيما بين المفكرين الفرنسيين خلال ستينيات القرن العشرين وسبعينياته كان ميشيل فوكو هو أكثر المهتمين بموضوع النظرة المحدقة والعقاب، وكان «جي ديبور» هو أهم من استكشف موضوع الرؤية للمشهد. وقد قدم هذان المفكران كثيرا من الحجج المناوئة لهيمنة العين ولهذا الولع الخاص لدى بعض المفكرين بها، وأيضا لتلك المبالغة أحيانا في صيغة المديح لما سمي بـ «نبل المشهد البصري» nobility of the sigh. لقد ظل الإبصار لديهما هو الحاسة المتميزة. لكن ما أنتجته هذه الحاسة في العالم الحديث هو ما تم نقده واستهجانه أيضا؛ لأنه كان في جوهره، في حالات كثيرة، محاطا بنزعات ضارة ومؤذية وقمعية الطابع.

كان فوكو شديد الافتتان بالقضايا البصرية، وقليل الاهتمام بالقضايا السمعية. لقد كان ـ مع لاكان ـ من المهتمين بما يمكن تسميته أركيولوجيا الظل Archaeology of the shadow بالشكل الذي يستدعي إلى الذهن مباشرة ما سمي بجنون حاسة الإبصار لدى أصحاب المدرسة الباروكية في الفن [٥١].

وقد كتب فوكو كتابا عن الفنان التشكيلي المعروف رينيه ماجريت، وكان يعد كتابا آخر عن الفنان مانيه، لولا أن المنية لم تسعفه لكي يكمل هذا الكتاب، فقد كان مولعا بتاريخ التمثيلات البصرية، وكان مهتما إلى حد الهوس المستحوذ بالأشكال المؤسساتية للسلطة في المجتمعات الحديثة، وذلك من خلال حديثه عن هذه السلطة من خلال مصطلحات مكانية، وأيضا من خلال تأكيده التأثيرات المهمة السيئة لإهمال الحديث عن الجغرافيا في علاقتها بالتاريخ.

وفي كتابه «المراقبة والمعاقبة – ولادة السجن» تحدث فوكو عن «الفحص» فقال «إنه يدمج التقنيات التراتبية التي تراقب مع تقنيات العقوبة التي تضبط. إنه نظرة ضابطة، وهو رقابة تتيح التوصيف والتصنيف والعقاب. إنه يقيم على الأفراد رؤية من خلالها تمكن المفاضلة بينهم ومعاقبتهم. ولهذا يتمتع الفحص في كل تدابير الانضباط بطقوسية كبيرة، ففيه يجتمع احتفال السلطة وشكل التجربة، وانتشار القوة وإقرار الحقيقة. وفي صميم إجراءات الانضباط، يظهر الفحص خضوع الذين ينظر إليهم كموضوع، أي: موضعة الخاضعين أو تشيئتهم. إن تراكب علاقات السلطة وعلاقة المعرفة، يأخذ هنا، في الامتحان خلال الفحص، كل ألقه المرئي» [٥٢]. يغطي مفهوم الفحص هنا ما يحدث خلال عمليات فحص المرضى في العيادات والمستشفيات، وفحص



المساجين في السجون، وفحص التلاميذ في المدارس، والجنود في معسكرات الجيوش، وغير ذلك من المواقع التي تجري فيها عمليات الفحص التي تحول الإنسان إلى شيء أو رقم أو موضوع مناسب للرؤية والعرض والتقييم.

في كتابه عن «الجنون والحضارة» Madness and Civilization كتب فوكو يقول إنه خلال العصر الكلاسيكي، أي السنوات الممتدة من ديكارت حتى نهاية عصر التنوير، كان الجنون معروضا، لكن على الجانب الآخر من المشهد، وفي حالة حضوره، كان ذلك الحضور يتم على مسافة ما، أي أمام عيون العقل، تلك العيون التي لم تعد تشعر بأنها ذات أو في علاقة بالجنون، والتي لا تعترف بأي تشابه لها معه. لقد أصبح الجنون شيئا يُنظر إليه «هناك». هكذا، أصبح علم الأمراض العقلية، كما تطور، في المصحات العقلية، عبارة عن نظام من عمليات الملاحظة والتصنيف بدلا من أن يكون حوارا، ولم يعد الجنون موجودا إلا فيما يتعلق بما يرى ويشاهد بالنسبة إلى المرضى والجنون والحضارة [٥٣].

العام ١٩٦٣ قال فوكو إنه في العيادة الطبية أصبحت النظرة المتفحصة تعادل الفحص الطبي، فمن خلال هذه النظرة تصبح العين الأداة والمصدر للوضوح. إن لها قوة وضع الحقيقة تحت الضوء. إن العين هي مفتاح الحقيقة الأول، وقد ميز هذا التحول عملية الانتقال من عالم الوضوح الكلاسيكي - منذ عصر التنوير - إلى القرن التاسع عشر.

وقد ابتعدت النظرة الطبية الجديدة عن تلك المنزلة العليا المعطاة في ضوء التصور الديكارتي للرؤية الداخلية، وعلى حساب الحواس الفعلية، كما أنها رفضت ما يرتبط بهذا التصور من اعتقاد في المتعالي أو المفارق، وفي المشاهد المثالي، وأكدت بدلا من ذلك الحالة الكلية الخاصة بالقائمين بالملاحظة، هؤلاء الذين تتجول القوة المهيمنة الخاصة بالنظرة الإمبيريقية المحدقة لديهم هنا وهناك، فوق السطوح الصلبة والملساء للجسد البشري. ليس «هناك» أو «هنا»، من ضوء يحول الأفراد أو يقوم باختزالهم إلى حقائق مثالية، لكن «هناك»، و «هنا»، النظرة المحدقة التي تحدد خصائص الفرد وفقا لخصائصه المميزة التي لا يمكن اختزالها أو تجريدها بشكل مثالي.

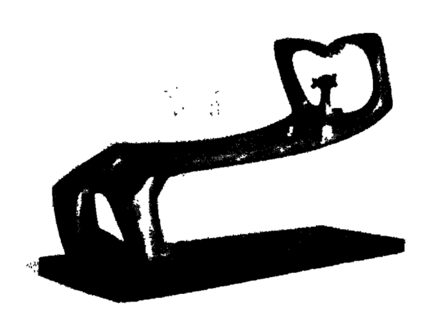
إن العين، «هنا»، لم تعد هي تلك العين البريئة الخاصة بالطفل الساذج أو الخلو من الخبرة، والتي أعلى مفكرو التنوير والرومانتيكيون من شأنها، ولم تعد - هذه العين أيضا - ترى واقعا موضوعيا، معطى، ومتاحا، أمام هذه العين

البـريئـة: بل أصبـح مـا تـراه هذه العين هـو المجـال المعـرفي: المجـال الذي تم تكوينه لغويا وبصريا، كما أن الدور الخاص باللغة قد تم التقليل من شأنه، من خلال الافتراض بأن اللغة والرؤية هما شيء واحد، وذلك من خلال الأسطورة الكبيرة الخاصة بالنظرة المحدقة الخالصة أو المجردة التي يمكنها أن تصبح لغة خالصة، أو بالأحرى: عينا متكلمة A speaking eye.

لقد انحاز فوكو إلى طرائق اكتشاف البنية المعرفية أو الخطاب المعرفي السائد خلال كل فترة زمنية، وفيما بين المؤسسات الاجتماعية والثقافية المهيمنة خلال تلك الفترة. كما أنه قارن بين هذه الفترات الزمنية وبعضها البعض. وعلى رغم أن القرن الثامن عشر الذي قام بالتركيز على السطوح والأعراض المرئية في ضوء ما سماه فوكو «عصر بيشا» the age of Bishat، نسبة إلى الطبيب الفرنسي الذي قاد جيلا من الأطباء في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر تقريبا، ومع أن هذا الاهتمام قد أفسح في المجال لنظرة محدقة أكثر اختراقا للمشهد العضوي داخل الجسد البشري من خلال عمليات تشريح الجثث، فإن البحث كان وما زال يتم من أجل رؤية غير المرئي، وكانت النتيجة غير المتوقعة لهذا الاختراق البصري الأكثر فضولا للجسد، كما قال فوكو، هي التركيز أو المزيد من الاهتمام، ليس بحيوية المريض، ولكن بفنائه أو موته [٥٤].

وكما قال فوكو في «ميلاد العيادة» فـ «إن ما يجري إخفاؤه وطيه، أي تلك الستارة التي يضربها الليل على الحقيقة، أي الموت، هو، ويا للمفارقة، الحياة، فهو الصندوق الأسود الخاص بالجسد، إنه يُفتَح، الآن، أمام ضوء النهار، فالحياة الغامضة، والموت الشفاف، والقيم المتصورة القديمة للعالم الغربي ما يجري عبورها الآن من خلال تكوينات مضطربة غريبة تشكل في جوهرها المعنى الخاص الحقيقي للتشريح الباثولوجي. لقد هيمنت فكرة العين المطلقة على الطب في القرن التاسع عشر، وحولت الحياة إلى جثة، ثم إنها أعادت الاكتشاف من خلال الجثث. فالحقيقة الحاسمة ـ كما قال فوكو ـ هي أن الخطاب العلمي الأول حول الفرد كان عليه أن يمر عبر خشبة الموت هذه: فمثلما ولد الطب النفسي من خلال الأفكار التي تشكلت بصريا حول المجنون، كذلك نشأ العلم الحديث حول الفرد من ذلك الاختراق البصري الطبي لأجساد الموتى. وفي رأي فوكو ليس هناك من هروب حقيقي ناجح من إمبراطورية النظرة المحدقة الحالية، ليس هناك من بديل حميم مغاير [٥٥].

هناك قرابة فكرية واضحة بين فوكو وسارتر وميرلوبونتي، فقد ميز لاكان بين العين والنظرة، وتحدث سارتر عن الأنطولوجيا الهذائية الخيلائية للنظرة المحدقة في «الوجود والعدم»، وهي أنطولوجيا لا تتطلب وجود تخف فعلي ينظر إلى آخرين يكونون موضوعا للنظرة، وأكد ميرلوبونتي الحضور الجارف للجسد المبصر، وقد كانت الخبرة العامة الخاصة بكون المرء موضوعا للملاحظة من جانب «عين» مجهولة وكلية الرؤية هي الموضوع الذي قام فوكو بتحليله في كتابه «النظام والعقاب» أو المراقبة والمعاقبة العام ١٩٧٥، كما أنه كان حساسا للعلاقة بين الضوابط أو القيود الاجتماعية والسياسية وسلطة النظرة المحدقة أو قدرتها الخاصة على تحويل البشر إلى موضوعات تجري مراقبتها وعقابها عند الضرورة، وتجلى ذلك أيضا في «مولد العيادة»، حيث قام بالربط بين نهوض الطب الحديث والإصلاحات التي قامت بها الثورة الفرنسية العام ١٧٨٩.



تمثال الرؤية للفنان المصري عبد الهادي الوشاحي، يوضح تأثير هيمنة النظرة المحدقة وعملية الإبصار على حركة الجسد كله

إن النظرة المحدقة المتوقعة من السجان في برجه الغامض - كما أشار إليها بنتام - يجري استدماجها أو إدخالها داخل الفرد السجين، فيتحول هو نفسه إلى سجان لنفسه. إنه يراقب نفسه إضافة إلى كونه موضوعا



للمراقبة من جانب السجان. إنه يتحول من خائف من مصدر خارجي للنظرة المحدقة إلى موضوع للمراقبة، ومن ثم إلى الخوف الداخلي من ذاته ومن أفعاله ومن العين الداخلية التي تحدق فيه، وتحذره، وقد تعاقبه. إن آلة الرؤية الكلية الخفية وغير المرئية الموجودة هناك في البرج. هي التجسيد المعماري لأكثر تخيلات سارتر الخيلائية (البارانويدية) حول النظرة المطلقة. إن موضوع السلطة موجود في كل مكان، حيث تتخلله نظرة سادية خاصة بسلطة منتشرة ومجهولة يصبح وجودها الفعلي قوة زائدة أو فائضة عن حاجة العملية الخاصة بالنظام. إن «الرؤية الكلية» هي جهاز أو آلية تؤكد التنافر والاختلال والاختلاف، ومن ثم فإنه لا يهم من الذي يمارس السلطة، فأي فرد، يؤخذ غالبا بشكل عشوائي، يمكنه أن يقوم بتشغيل هذه الآلية أو هذا النظام».

وهكذا فإنه من خلال النظرة المحدقة، من خلال كون المرء دائما موضوعا وهدفا لهذه النظرة، يجري التحكم في سلوك المجرمين وتأهيلهم، ومن ثم تصبح النظرة المحدقة الخارجية بعد ذلك نظرة محدقة داخليا، يصبح السجين هو السجان، هو المراقَب والمراقِب، وقد أصبحت هذه الآلية أو هذه المنظومة الخاصة بالمراقبة والعقاب، جزءا أيضا من الاقتصاد البصري في العالم الحديث [٥٦].

إن مجتمعنا الحالي ـ كما يقول فوكو ـ ليس هو مجتمع المشهد ـ كما قال ديبور ـ لكنه مجتمع المراقبة، فنحن لسنا في قاعة المسرح ولا على خشبته، لكننا موجودون داخل منظومة الرؤية الكلية الخاصة بالمراقبة [٥٧]. إن عصر التنوير الذي اكتشف الحرية، هو الذي ابتكر الأنظمة الصارمة للمراقبة والعقاب أيضا. واعتمادا على تحليل خاص لستاربنسكي ربط فوكو بين فكرة رؤية الرقابة الكلية والرؤية المثالية (اليوتوبية) لدى روسو في حديثه عن الشفافية الكريستالية، ولذلك فإنه قال «إن بنتام هو المكمل لروسو، فما الذي حلم به روسو وأثار حماسة كثير من الثوار؟ إنه حلم المجتمع الشفاف المرئي والواضح من جميع جوانبه، الحلم بأنه لم تعد هناك أي منطقة للعتمة أو الظلمة. إن أفكار بنتام تشتمل على مثل هذه الفكرة وعلى نقيضها أيضا». وقد اقترح بنتام فكرة القابلية التامة للرؤية، لكنه فكر فيها من خلالها كونها منظمة بشكل كلي من خلال نظرة محدقة



مسيطرة فائقة القدرة على الرؤية. وقد طرح كذلك مشروعا خاصا بعالم مرئي عام يوجد من أجل أن يكون في خدمة قوة قوية متسلطة صارمة [٥٨].

إن النظرة المحدقة موجودة في السجون، والعيادات النفسية، وقاعات المحاكم، والمدارس العسكرية، وكثير من أنظمة الحياة، وموجودة أيضا في آلات التصوير الحديثة، في مراكز التسوق الحديثة (المولات)، حيث الكاميرات موجودة في كل مكان، موجودة في البنوك، وفي الشركات الكبرى ودور السينما.

هكذا كانت «الرؤية» بالنسبة إلى فوكو كما يقول بعض النقاد «فنا يشتمل على محاولة خاصة لأن يرى المسكوت عنه وغير المعلن في الرؤية، وأن يفتح بذلك طرائق جديدة للرؤية كانت غير مرئية من أجل استخدامها».

لكن تركيز فوكو المستمر على مخاطر الرؤية والمراقبة الكلية والعين المحدقة قد جعله ـ كما قيل ـ يتجاهل القوى الأخرى في الحياة اليومية التي تهدم وتحول وتغير السلطة الخاصة بمنظومة المراقبة الكلية. لقد اختزل كل علاقات القوة في منظومة بصرية واحدة مهيمنة. ومع أنه هو نفسه ربما كان قد اعتقد أن المجتمع النظامي الخاص بالمراقبة الكلية قد حل محله مجتمع جديد هو «مجتمع الضبط» Society of control الذي يقوم على أساس المراقبة المنظمة كمبيوتريا أكثر من كونها منظمة بصريا، كما أشار جيل ديللوز، فإن فوكو لم يستكشف ـ على نحو عميق ـ الدور الذي يمكن أن تلعبه الخبرة البصرية في مقاربة مثل هذا المجتمع. كذلك، لقد استبعد فوكو الدور الممكن لأي حاسة أخرى، وأكد الهيمنة المتفردة للعين، في حين حاول أصحاب الاتجاه النسوي الفرنسي الحديث تأكيد حاستي اللمس والشم بوصفهما حواسا أكثر اتفاقا مع الطبيعة الأنثوية والنشاط الجنسي، لكن فوكو لم يكن معنيا بالبحث عن بديل للخبرة البصرية، ولم يكن معنيا بالبحث عن بدائل أو حلول، ولم يكن يحب كلمة «بدائل». لقد كان معنيا بأصول المشكلات، بالإشكالات، وقد قال عن نفسه إن وجهة نظري الخاصة ليست هي أن كل شيء سيئ، بل إن كل شيء «يتسم بالخطورة»، ومن ثم ليس هناك من هرب حقيقي من «إمبراطورية النظرة المحدقة» الحالية إلى بديل مغاير حميد، وذلك لأنه حيثما نظر فوكو، كان يمكنه أن يرى أنظمة بصرية غير سوية [٥٩].

السلطة - المعرفة والمراقبة

دعنا ننظر الآن إلى التعقيد الخاص للطرائق التي تندمج من خلالها الصور في أنظمة السلطة والأفكار حول المعرفة.

قدم فوكو ثلاثة مفاهيم مفيدة هنا هي: سلطة المعرفة (السلطة / المعرفة)، وسلطة الجسد، وأنظمة المراقبة والعقاب. وقد أشار إلى أن الطريقة التي بنيت من خلالها المجتمعات الحديثة قد قامت على أساس العلاقة الرئيسة بين السلطة والمعرفة: فبينما تمارس الأنظمة السياسة القديمة أو التسلطية أنشطتها وقوتها من خلال الممارسات الصريحة والعرض (أو الاستعراض) للعقاب عندما تُنتهك القوانين الخاصة بها، كما في حالة تنفيذ حكم الإعدام علنا أمام الناس، فإنه في المجتمعات الحديثة تبنى علاقات القوة (أو السلطة) من أجل مواطنين يشاركون بطرائق فعالة في السلوك المنظم ذاتيا. هكذا يكون توظيف السلطة في الدول السياسة الحديثة أقل قابلية للرؤية. وهذا يعني أن المواطنين سينصاعون للقوانين عن طواعية، ويشاركون في المعايير الاجتماعية، ويتمسكون بالقيم الاجتماعية السائدة. وهكذا تنشط المجتمعات الحديثة كما يقول فوكو، من خلال الإجبار والقهر، ولكن من خلال التعاون والتراضي، ولم ير فوكو أن السلطة الحديثة هي نوع من التآمر أو التسلط، بل تعبير عن القدرة على تحقيق المعيارية للأجساد من أجل المحافظة على علاقات الهيمنة والخضوع.

هكذا، فإن علاقات السلطة تقوم بوضع الأسس الخاصة لما يمكن اعتباره معرفة في مجتمع معين، كما أن أنظمة المعرفة بدورها تنتج أنظمة السلطة أو القوة (سلطة المعرفة) مثلا.

وهناك طرائق عديدة حصلت من خلالها أنواع معينة من «المعرفة»، في المجتمع، على مصداقيتها من خلال بعض المؤسسات الاجتماعية، مثل الصحافة، والمهن الطبية، والتعليم، في حين جرى التخلي عن أنواع أخرى من المعرفة.

ولا تقوم السلطة في المجتمعات الحديثة - كما يقول فوكو - بالنفي والقمع بقدر ما هي قوة للإنتاج، إنتاج المعرفة، وهي تنتج كذلك أنواعا من المواطنين والأفراد. ويمارس كثير من علاقات السلطة في الدول السياسية الحديثة نشاطها بأشكال غير مباشرة على الجسد، وهذا ما أطلق عليه فوكو اسم



السلطة الحيوية. وقد كتب يقول «إن المجال السياسي وعلاقات السلطة لها تأثير مباشر في الجسد، فهي تستثمره، وتضع علامات عليه، وتدربه، وتعذبه، وتجبره على القيام بمهام معينة، وعلى أن يقوم باحتفالات معينة، وأن يفرز علامات معينة. وهذا يعني أن الدول الحديثة لديها اهتمام كبير بالمحافظة على مواطنيها، وعلى تنظيم حياتهم أيضا. ومن أجل أن تعمل هذه الدول بشكل مناسب فإنها تحتاج إلى مواطنين لديهم دافعية مرتفعة للمشاركة في العمل والقيام بأدوار فعالة في الحروب، ولديهم قدرة على الإنتاج، ويتسمون بصحة متميزة وأجساد قادرة على القيام بذلك كله».

لذلك تقوم الدولة بالإدارة والتنظيم والتصنيف الفعال لخصائص المواطنين من خلال أنظمة الرعاية الاجتماعية والمحافظة على الصحة العامة، والتعليم، والتوزيع الجغرافي، وتنظيم الأنشطة الإنتاجية، والإحصاء الرسمي للسكان، وغيرها.

وقد قال فوكو إن هذه الممارسات المؤسساتية تخلق معرفة بالجسد. فهي تجبر الجسد على إفراز العلامات الخاصة به وبها، أي أن يدل على طبيعة علاقته بالمجتمع، فالجسد الذي يجري تدريبه ورعايته وتنظيمه يُجسَّد أيضا في الصور. وقد ظهرت مؤسسات اجتماعية عديدة خلال القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا نظمت أجساد المواطنين من خلال ما يسمى بأنظمة الصحة العامة، وكذلك مجال الصحة العقلية والمفاهيم المتغيرة حول السلوك السوي والانحراف، وقد كان ذلك كله متزامنا مع التطورات المهمة في فن التصوير الفوتوغرافي.

لقد استخدمت الصور الفوتوغرافية في إنتاج ما أطلق عليه فوكو اسم الأجساد القابلة للتعليم أو الأجساد الطيّعة docile bodies أو الأجساد المرنة في الدول الحديثة. إنهم المواطنون الذين يشاركون في الأيديولوجيا الخاصة بالمجتمع من خلال التعاون والرغبة في التوافق والانصياع، ويحدث هذا في مجموعة كبيرة من صور الميديا التي تقدم صورا متجانسة خاصة بنا حول المظهر التام، والجسد السليم، والوضع الجسدي الملائم. ولأننا باعتبارنا مشاهدين لصور الإعلانات هذه لا نفكر غالبا في الطرائق التي تنشط من خلالها هذه الصور كنصوص أيديولوجية، فإن هذه الصور تكون لها قوة مميزة تؤثر في صورة الذات الخاصة بنا، وهذا يعني أن معايير الجمال والحس الجمالي، الذي تعرضه هذه الصور، التي ترسخ الملامح البيضاء

والنحافة كنمط جسدي مرغوب، يمكنها ـ أي هذه المعايير ـ أن تمثل جانبا مهما في النظرة المحدقة المعيارية التي ينظر من خلالها المشاهدون بعمق إلى أنفسهم.

من الجوانب المهمة في نظرية فوكو ما يتعلق بقوله إن أنظمة السلطة وبطريقة ما تشجع الناس على تنظيم أنفسهم دون تهديد فعال بالعقاب. فنحن نستدمج بداخلنا نظرة محدقة إدارية تراقبنا. وهذه النظرة المحدقة المتخيلة هي ما يجعلنا نسلك وننصاع بطرائق معينة. وتعد هذه الفكرة محورية في حديث فوكو عن أنظمة المراقبة والعقاب ponopticim والبانيبتكون panopticon وهو، كما ذكرنا، نموذج معماري، بُني أولا بوصفه سجنا، وهو يمكن النظر إليه بوصفه ـ مجازا ـ دالا على الطريقة التي تعمل من خلالها السلطة. في هذا النموذج هناك برج مراقبة مركزي يبدو بعيدا، موضوع فوق مجموعة دائرية من زنازين السجن، بحيث تكون الأنشطة التي تدور في كل زنزانة (أو غرفة) من زنازين السجن قابلة للرؤية الكاملة من جانب من يقف في برج المراقبة هذا. لقد صُمم هذا المبنى من أجل ضبط السلوك، وسواء أكان هناك حراس في البرج أم لا، فإن هذا لم يكن أمرا قابلا للرؤية من جانب السجناء. إن هؤلاء السجناء سيشعرون بوجود النظرة المحدقة القادمة من البرج دائما فوقهم. ومن ثم يقومون بتنظيم سلوكهم في ضوئها [٦٠].

«إن (سجن) بانتام هو الصورة الهندسية البنائية لهذه التركيبة. ومبدأه معروف: عند الجوانب بناء من حلقات، وفي الوسط برج، وفي داخل هذا البرج نوافذ واسعة تفتح على الوجه الداخلي للحلقة، ويقسم البناء الجانبي إلى غرف معزولة، كل واحدة منها بطول عرض البناء، ولكل غرفة نافذتان، نافذة من ناحية الداخل مطابقة لنوافذ البرج المركزي، وفي كل غرفة يحبس مجنون أو مريض، أو محكوم أو عامل أو تلميذ، وبفعل النور المعاكس يمكن من البرج رؤية الظلال الصغيرة الأسيرة الموجودة في غرف الأطراف تنعكس تماما على الضوء، وبقدر ما توجد أقفاص بقدر ما توجد مسارح صغيرة، حيث ينفرد كل ممثل وحيدا متفردا تماما ومنظورا إليه بصورة دائمة. إن التجهيز المكشافي (البانوبتي) يعد وحدات زمنية تسمح بالرؤية اللامنقطعة، وبالتعرف الآني. وبالإجمال يعكس مبدأ الزنزانة، أو بالأحرى يعكس وظائفها

الثلاث – الحبس، والحرمان من الضوء، والإخفاء ـ ولا يحتفظ إلا بالوظيفة الأولى، وتُلْغَى الوظيفتان الأخريان، فالضوء القوي ونظرة المراقب تأسر أكثر مما يأسر الظل الذي يحمي في النهاية. إن الرؤية هي شرك» [٦١].

إنه تجهيز مهم «لأنه يجعل السلطة آلية، وينزع عنها طابع الفردية، فمبدأ هذه السلطة لا يقوم في شخص بقدر ما يتجلى في توزيع مدروس للأجسام وللسطوح وللأضواء وللنظرات، في تجهيزات تنتج أولياتها الداخلية العلاقة التي يؤخذ بها الأفراد. فالاحتفالات والطقوس والعلاقات النامة على «المزيد من السلطة» التي يبرزها رجل السلطة أصبحت عديمة الجدوى؛ ذلك أن هناك مجموعة آليات تؤمن اللاتناظر واللاتوازن والاختلاف، فليس مهما بالتالي من يمارس السلطة. إن مطلق أي فرد ولو أخذ مصادفة يستطيع أن يشغل الآلة، فإذا رغب المدير قامت عائلته وجيرانه وأصدقاؤه وزواره وحتى خدمه [يمكنهم ذلك]» [٦٢].

إن نموذج السجن الذي طرحه بنتام وتحدث عنه فوكو مستمد من آليات التعامل مع مرضى الطاعون في أوروبا خلال القرون الوسطى وما بعدها. «فالطاعون من حيث هو شكل واقعي وخيالي في آن واحد للفوضى، إنما يقترن برابط طبي وسياسي هو الانضباط. فوراء الاستعدادات الانضباطية، يتجلى وسواس العدوى»، وسواس الانتفاضات والجرائم، والتشرد، والفرار، والناس الذين يظهرون ويختفون، يعيشون ويموتون داخل الفوضى [٦٣].

كذلك يرتبط نموذج السجن هذا بطقوس الاستبعاد لمرضى الجذام وعزلهم في معازل طبية خاصة حتى تسهل مراقبتهم، والتحكم في سلوكهم، وتقليل إمكان انتقال عدواهم إلى غيرهم من الأصحاء أو الأسوياء، أو من يفترض أنهم كذلك، مع فارق مهم يذكره فوكو، وهو أن السلطة في حالتي الطاعون والجذام تكون حاضرة وبارزة ومرئية، ولكنها أكثر حضورا وتأثيرا وهيمنة وقدرة على العقاب والتهديد الدائم بالموت أو الحرمان من بعض مزايا الحياة كالطعام والشراب والأجر... إلخ مقارنة بحالتها فيما يتعلق بالسجون [٦٤].

في كتابه «انسوا فوكو» Forget Foucault العام ١٩٨٧، قال بودريار عن نظرية فوكو إنها صالحة للتطبيق على مراحل سابقة من التطور الإنساني، وإننا يجب أن ننسى نظريته لأنها أصبحت مهجورة أو قديمة في مجتمع ما بعد الحداثة الحالي؛ مجتمع المحاكاة والنماذج والاتصال والمعلومات

والشفرات والعلامات. لقد تغيرت الظواهر الخاصة بالسلطة التي كان فوكو يتحدث عنها كما قال بودريار، فلم تعد السلطة موجودة في يد مؤسسات مثل الدولة والسجون، وما شابه ذلك من أشكال السلطات التي تحدث عنها فوكو: وإنما أصبحت في يد مؤسسات الإعلام وشركات الاتصالات والمعلومات حيث الإنتاج الوافر لعلاقات السلطة. تلك السلطة التي أصبحت تكمن في الشفرات وأشكال المحاكاة والميديا وما شابه ذلك.

ومع أن فوكو قد تحدث عن تعدد المواقع وأشكال الخطاب والممارسات والاستراتيجيات الخاصة بالسلطة، فإنه قد أخفق - في رأي بودريار - في الانتباه أو التحليل لأشكال المحاكاة للسلطة، الطرائق التي تتظاهر بها السلطة أو تختلقها أو ترتدي أقنعتها وتحاكيها، وكذلك الطرائق التي تحل من خلالها علاقات السلطة محل العلاقات الفعلية للقوة والنظام. ومع ذلك، فإن السلطة في مجتمع ما بعد الحداثة، مجتمع المحاكاة والصور الزائفة، هي سلطة قد أصبحت مجردة على نحو متزايد، وذلك لأنها تتكئ على أسس من الأشكال المحاكية، أكثر من اتكائها على أسس من القوى والعلاقات الاجتماعية الفعلية. وقد أدى ذلك إلى تصاعد في قوة السلطة التي تنتمي إلى عالم المعلومات والفضاء والصور الرقمية والواقع الأعلى Hyperreality الموجود فوق المستوى الأرضي بالمعنى المعروف والمألوف. إنها سلطة تكمن في هذا الاستخدام البالغ للقوة والجنس عبر الفضاء والأقمار الصناعية، حالة حل فيها العري والفحش محل العلاقات الإنسانية الطبيعية، إنه مجتمع علاقات الجنس، ومجتمع علاقات القوة، قوة المحاكاة والميديا، مجتمع حلت فيه أشكال المحاكاة الرمزية والواقع الافتراضي وبرامج غزو الفضاء محل الممارسة الفعلية للقوة أو السلطة خلال حكم رونالد ريجان من خلال أشكال المحاكاة، من خلال العرض والاستعراض لعلامات القوة، أكثر مما حكم من خلال الاستبصار السياسي والخبرة والحكمة [٦٥].

صحيح أن فوكو لم يحلل دور ميديا الاتصال في نقل أشكال الخطاب وعلاقات السلطة، ومن ثم أهمل بدرجة واضحة سلطة الميديا والمحاكاة التي أبرزها بودريار، لكن ما تحدث عنه فوكو يظل صحيحا بالنسبة إلى مجتمعات كثيرة عبر العالم، لم تصبح بعد ما بعد حداثية بالشكل الذي تحدث عنه بودريار.

إن النقطة الجوهرية في هذا النموذج هي آن المراقبة الفعالة أو المرئية ليست هي التي تؤثر في السلوك، ولكن بنية المراقبة، هي التي تنتج السلوك المنصاع للقوانين، ولذلك يعمم فوكو هذا النموذج على السجن، ومستشفى الأمراض العقلية، والمدرسة، والمعمل، والمصنع... إلخ. ويمكننا أن نضيف كل أشكال المراقبة والإدارة القمعية التسلطية هنا أيضا.

في بعض الدول تكون إشارات المرور الحمراء كافية لوقوف السيارات خوفا من العقاب الشديد الذي سيترتب على انتهاك القانون، وذلك دون الحضور الفعلي لأفراد الشرطة، في حين أنه في دول أخرى قد يكون وجود رجال الشرطة في إشارات المرور أمرا غير كافٍ للانصياع للقوانين بسبب ضعف أنظمة المراقبة والحساب والعقاب ووجود حالات الإهمال والرشوة والتلاعب بالقوانين.

ومع ذلك هناك طرائق عديدة، الآن، أصبحت من خلالها كاميرات المراقبة جزءا من خبراتنا الحياتية اليومية، في المحال التجارية والمطاعم والمصاعد والأماكن العامة لإيقاف السيارات، وفي الشوارع لأغراض تنظيم المرور، وعلى الطرق السريعة لضبط السيارات التي تتجاوز السرعات المحددة وغيرها، وهكذا يمكن القول إن الكاميرات تستخدم الآن كشكل من أشكال ضبط السلوك، وأيضا كشكل من أشكال التطفل على السلوك والحياة الخاصة للإنسان.

إن الكاميرا هي - ببساطة - دليل على الحضور المرئي أو الخفي للنظرة المحدقة الفاحصة التي نتصورها موجودة ونشعر بوجودها دائما، حتى لو لم نكن نراها بطريقة واضحة، وسواء أكانت هذه النظرة موجودة فعلا أم لا، فإنها موجودة بداخلنا أيضا ربما أكثر من وجودها خارجنا. إن الكاميرات لا تحتاج إلى أن يجري تشغيلها، أو أن توضع حتى في أماكنها من أجل تكوين حالة الحضور الخاص للنظرة الفاحصة المحدقة، إن إمكان وجودها فقط هو أمر كاف حتى تحدث تأثيرها [٦٦]، وهذا ما انتبه إليه فوكو وقام بتحليله على نحو متعمق.

جي ديبور ومجتمع العرض الاستعراض

إذا كان نقد فوكو لسطوة الهيمنة البصرية يركز على الأثر الخاص بالأنظمة وعمليات فرض المعيارية من خلال كون المرء موضوعا للنظرة المحدقة، فإن ما أكده جي ديبور وزملاؤه من أصحاب النزعة الموقفية هو



التحذير من مخاطر أن يصبح المرء هو الذات (وليس الموضوع) الخاصة بهذه النظرة المحدقة. فبالنسبة إليهم، يعد الإغواء الخاص بمشهد الحياة المعاصرة أكثر شناعة من المراقبة الكلية الخاصة بالأخ الأكبر الذي يقوم بالمراقبة. وكذلك فإنهم، وعلى العكس من فوكو، تمسكوا بنوع من الأمل الذي يغير النظام الحالي في العالم، أو يقلبه ويحل محله، فيه يكون الاحتفال القائم على أساس التأمل أو الفرجة. وفيه قد تظهر أيضا الاحتفالات: ولذلك فإنهم مالوا إلى التداخل بطرائق أكثر فاعلية ونشاطا مع الواقع، مقارنة بما قام به فوكو.

سعى الموقفيون جاهدين إلى توحيد الفن والحياة، ومن ثم صنعوا أو أسهموا في اندلاع ثورة الطلاب والمثقفين في فرنسا العام ١٩٦٨، لكن الأمور تغيرت بعد ذلك كثيرا، فالمواقف الراديكالية في الشوارع حلت محلها الأعمال الفنية في المتاحف، كما أن المفهوم المركزي لديهم حول المشهد - أو الاستعراض كما يفضل أحمد حسان ترجمته - قد بدأ يفقد قوته النقدية، حيث احتوته ما بعد الحداثة بداخلها كظاهرة حميدة، ومن ثم يمكن القول إن قوته الوصفية لم تعد تناسب نهاية الدورة fin - de - siecle في نهاية القرن العشرين.

وأيا كانت الدوافع الخاصة بأصحاب النزعة الموقفية للتخلص من المجتمع البورجوازي، فإن مشروعهم قد أسهم - دون شك - في تقويض النظام البصري المهيمن. وتوجد جذور هذا المشروع في حركات كثيرة مبكرة، فقد حاول أصحابه كما يقول بعض النقاد أن يمزجوا بين الماركسية (خاصة لدى جورج لوكاتش) والسوريالية، في حين أكد آخرون انتماءهم إلى الدادائية أكثر من انتمائهم إلى السوريالية وكانت مقارنة ديبور السريالية والدادائية مقارنة مضيئة بين الاتجاهين الكبيرين المسيطرين على الفن في القرن العشرين: اتجاه يهتم بالفن لذاته واتجاه يتجه نحو عالم الأشياء العادية ويحولها إلى موضوعات فنية.

لقد أفاد الموقفيون من أفكار مفكر اليسار الجديد في فرنسا هنري لوفيفر، خاصة من تأكيده أهمية دراسة الحياة اليومية، والاستهلاك الجماهيري، والبيئة المكانية في المدينة بوصفها بؤرة للصراع الثوري، وكذلك ما قاله عن الاستهلاك الذي يتحكم في المجتمعات البيروقراطية، والاغتراب الذي يصل إلى حده الأعلى في المدن الجديدة العقيمة المجدبة، والتي تجفف كل منابع التلقائية والإبداع في الحياة اليومية العادية [٦٧].



ظهر كتاب مجتمع الاستعراض أول مرة العام ١٩٦٧، وهو يبدأ باقتباس من فويرباج يقول فيه «ولا شك آن عصرنا ... يفضل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود ... وما هو مقدس بالنسبة إليه، ليس سوى الوهم، أما ما هو مدنس، فهو الحقيقة، وبالأحرى، فإن ما هو مقدس يكبر في عينيه بقدر ما تتناقص الحقيقة ويتزايد الوهم» [٦٨]. ففي المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها برمتها على أنها تراكم كثيف من الاستعراضات وكل ما كان يعاش على نحو مباشر يتباعد متحولا إلى تمثيل representation [٦٩]. ويتكون هذا التراكم الكثيف من خلال مجموعة من الصور المنفصلة المبعدة عن الحياة، المعزولة عن عالم مستقل أو منعزل عن الخبرة المعيشة.

إن الاستعراض «يقدم نفسه في آن واحد بوصفه المجتمع ذاته، وبوصفه جزءا من المجتمع، وبوصفه أداة توحيد، وبوصفه جزءا من المجتمع فإنه بالتحديد هو القطاع الذي تتركز فيه كل نظرة وكل وعي. ونظرا إلى حقيقة أن هذا القطاع منفصل، فإنه موضع النظرة المخدوعة والوعي الزائف، والتوحيد الذي يحققه ليس سوى لغة رسمية للانفصال المعمم». «إن الاستعراض لا يقول سوى إن ما يتبدى جيد، وما هو جيد يتبدى، فالمهم في كثير من السلع هو التغليف» [٧٠].

يقول ديبور كذلك إنه حيث يتحول العالم الواقعي إلى صور بسيطة، تصبح الصور البسيطة كائنات واقعية، وحوافز فعالة لسلوك في حالة تنويم. «والاستعراض يعتبر الإبصار هو الحاسة الإنسانية الممتازة، والاستعراض كذلك هو الخطاب المتصل للنظام القائم عن نفسه، هو مونولوجه التقريظي، إنه الصورة الذاتية للسلطة في حقبة إدارتها الشمولية لشروط الوجود، والاستعراض كذلك بالمعنى الضيق هو وسائل الاتصال الجماهيرية، التي تجعل السطحي يبدو الأشد بريقا» [٧١].

ومن السيارة إلى التليفزيون، فإن كل السلع المنتقاة من جانب نظام الاستعراض هي أيضا أسلحته للتدعيم الدائم لشروط عزلة الجماهير المستوحدة، وهي تعبير عن استلاب المتفرج لمصلحة الشيء موضوع التأمل، الذي هو نتيجة لنشاطه اللاواعي. «والاستعراض موجود في كل مكان». والاستعراض هو رأس المال وقد بلغ من التراكم حدا تحول عنده إلى صورة» [٧٢].

إن مبدأ صنمية السلعة، أي السيطرة على المجتمع بواسطة «أشياء تفوق الحواس وهي محسوسة كذلك»، هذا المبدأ هو ما يبلغ تحققه المطلق في الاستعراض، حيث يستبدل العالم المحسوس ويحل محله مقتطف من الصور التي توجد فوقه، والتي تقدم نفسها على أنها هي المحسوس بلا منازع. والاستعراض هو اللحظة التي تحقق فيها السلعة احتلالها الكلي للحياة الاجتماعية، بحيث لا تصبح العلاقة بالسلعة مرئية فحسب، بل إن المرء لا يعود باستطاعته أن يرى سواها. فالعالم الذي يراه هو عالمها. في مجتمع الاستعراض يتحول المستهلك الواقعي إلى مستهلك للأوهام. والسلعة هي هذا الوهم الواقعي فعلا، والاستعراض هو تبديه العام». يستعين الاستعراض بأشكال التسلية والترفيه الباهرة البراقة، حيث يسيطر الابتذال على عالمه، وتبرز السلع النجوم والشخصيات النجوم، وتكون شخصية النجم هي التمثيل الاستعراضي للإنسان الحي، التي يتجسد من خلالها الابتذال عن طريق تجسيدها لبعض الأدوار الممكنة. «إن النجم هو موضوع التماهي مع الحياة الظاهرية الضحلة، والتي يجب أن تعوض تفتت التخصصات الإنتاجية المعيشة فعلا. ويوجد النجوم لكي يجسدوا أنماطا مختلفة من أساليب الحياة وأساليب فهم المجتمع»[٧٣].

إن الاستعراض بوصفه جزءا من المجتمع، يمثل القطاع الذي يقوم بالتركيز الخاص أو التلخيص الخاص لكل النظرات المحدقة وكل أشكال الوعي. وقد كان ديبور حذرا، فلم يقم بإدانة نشاط الإبصار ذاته؛ بل الطريقة التي يتم توظيف هذا النشاط من خلالها في المجتمع الغربي. إن المشهد (أو الاستعراض) ليس هو مجموعة من الصور كما قال: لكنه «علاقة اجتماعية بين الناس، علاقة تتوسطها الصور».

إنه بمنزلة الموضعة المادية للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية المتشيئة، الانعكاس الحقيقي لإنتاج الأشياء، وكذلك الموضعة الزائفة، أو التشيؤ الزائف للمنتجين. إنه ينشط من خلال قيامه بالفصل الجذري بين الأفراد، ومنعه للحوار بينهم، وتفكيكه لوحدة الوعي الطبقي، ويعكس هذا الانفصال الخاص بالاستعراض – عن الحياة المنتجة الخاصة لهؤلاء الذين يستهلكونه على نحو سلبي– يعكس التوزيع للعمل والانقسام بين الدولة والمجتمع الذي ولده هذا الشكل الخاص المهيمن من الإنتاج، والذي تضاعف بشكل معكوس. إنه، هكذا،

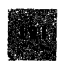
يمثل الجانب الآخر من النقود، النقود التي يمكن فقط النظر إليها، وذلك لأنه في أثناء الاستعراض (أو المشهد أو العرض) تكون القيمة الكلية للاستخدام بالفعل لا يمكن مبادلتها مع القيمة الكلية الخاصة بالتمثيل المجرد. إن «العرض» ـ كما يقول ديبور ـ باختصار هو رأس المال الذي وصل مرحلة من التراكم إلى الدرجة التي أصبح عندها بمنزلة صورة. لقد وصل إلى شكله الناضج في اللحظة التي وصلت السلعة فيها إلى مرحلة الاحتلال الكامل للحياة الاجتماعية.

إن الاستعراض ـ كما قال ديبور ـ هو «الوعي الزائف بالزمن، وانتصار التأمل على العقل، ومجتمع الاستعراض هو مجتمع المكان»، حيث السلعة تتأمل نفسها في عالم قامت السلع بخلقه. واللذة التي قد يقدمها هذا العالم هي فقط نسخة زائفة، أو صورة غير حقيقية من الشيء الحقيقي، بهجة مصطنعة تنطوي على الكبت بداخلها.

إن ما حاول ديبور أن يقدمه هنا هو طرح فكرة أن المجتمع ككل قد تحول إلى عرض أو استعراض كبير، أصبحت الأشكال المرئية للسلع تحتل الحياة اليومية على نحو كلي، كما أنه قام بالتوحيد بين الإنتاج والاستهلاك من خلال نظام متوحش واحد.

من السهل أن نجد في تحليل ديبور كثيرا من الأفكار المتكررة المألوفة في الخطاب المناهض للهيمنة البصرية، حيث نجد، ذلك التناقض بين الخبرة الحية المؤقتة والعفوية الخاصة بالكلام، والمشاركة الجماعية، من ناحية، وبين الصور الميتة مكانيا، والأثر المبعد للنظرة المحدقة، وسلبية التأمل الفردي، من ناحية أخرى، ففي ذلك السعي وراء الوجود غير المغترب، كان هناك نوع ما من الشك الزاهد في تلك «اللذة الخاصة بالعيون»، تمثل في العداوة التي لا تلين التي أبداها الموقفيون ضد كل أشكال المتع البصرية الموجودة في الحاضر. إن الثورة في رأي ديبور» لا تتمثل في عرض حياة الناس؛ بل في جعلهم يعيشون هذه الحياة» (٧٤).

إن الاستعراض ليس شيئا مضافا إلى العالم الواقعي، ليس ديكورا إضافيا له؛ إنه لب لا واقعية المجتمع الواقعي. في كل أشكال النوعية، سواء أكانت المعلومات أم الدعاية، الإعلان أم الاستهلاك المباشر للتسلية، يشكل الاستعراض النموذج الراهن للحياة السائدة اجتماعيا. إنه بالتأكيد الحضور



الكلي للاختيار الذي تم اتخاذه فعلا في الإنتاج والاستهلاك المنبثق عنه. وشكل الاستعراض ومضمونه، هما، على نحو متطابق، التبرير الكلي لشروط وغايات النظام القائم» [٧٥].

ويميز ديبور، كذلك، بين «نجم الاستهلاك ونجم القرار، حيث نجم الاستهلاك هو التمثيل السطحي لأنماط مختلفة من الشخصية، ويبين آن لكل واحد من هذه الأنماط فرصة متساوية للوصول إلى مجمل الاستهلاك، والعثور هناك على سعادة مماثلة». أما نجم القرار فلا بد له من امتلاك مخزون كامل من السمات المقبولة إنسانيا، ويلغي التماثل الرسمي الاختلافات الشكلية بين النجوم، حيث يفترض هذا التماثل مسبقا امتيازهم في كل شيء» [٧٦].

يشتمل مجتمع الاستعراض ـ إذن ـ على نجوم السينما والمسرح، ومعارض السيارات، ومتاحف الفنون التشكيلية، وكل ما تقدمه وسائل الإعلام من برامج، والملابس، وصناعة النجوم، والإعلانات، والأفلام، والألعاب الرياضية، والانتخابات السياسية، والصحف، والمجلات، والهدايا، والاحتفالات، والعروض العسكرية، وغيرها، باختصار كل ما يمكن عرضه وبيعه أو جني الأرباح من ورائه، وحيث كل شيء يباع ويشترى تكون صنمية السلع قد بلغت مداها وهذا هو مجال بودريار الأثير.

بودريار: صنمية الصورة والإغواء

يقول دوجلاس كيلنر في تقديمه لكتابه الذي أوقفه كله على عرض أفكار بودريار ومناقشتها: «إن جان بودريار يمثل موجة جديدة في الفكر الفرنسي بعد تلك الإسهامات المهمة التي قدمها سارتر، وليفي شتراوس، ورولان بارت، وجاك دريدا، وميشيل فوكو، وغيرهم.

إن بودريار يحتل الآن مركز المشهد الثقافي الفرنسي، وفي كثير من مجالات ما بعد الحداثية يعد بودريار المناوئ والخصم الرئيس لتلك الأفكار المألوفة أو الشائعة في الماركسية. والتحليل النفسي، والفلسفة، والسيميوطيقا، والاقتصاد السياسي، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع وغيرها من الحقول المعرفية [٧٧].

ولأنه يصعب أن نحيط بكل أفكار بودريار في هذا القسم من هذا الفصل فإننا سنكتفي بالإشارة فقط إلى أهم أفكاره ذات الصلة بموضوع كتابنا هذا. ونتحدث بشكل خاص عن أفكار أو موضوعات أربعة هي:



١ ـ مجتمع الاستهلاك.
٢ ـ صنمية الصورة.
٣ ـ المحاكاة والصور المحاكية (غير ذات الأصل المحدد).
٤ ـ فلسفة الإغواء.

أولا: مجتمع الاستهلاك

ظهرت كتابات بودريار الأولى في ذلك الوقت الذي جرى فيه الإدراك والتأكيد في سياقات عدة لأهمية الثقافة في إعادة إنتاج المجتمعات الرأسمالية، وفي توسعها أو امتدادها أيضا. وقد نظر الماركسيون التقليديون، عموما، إلى مجال السياسة والاقتصاد، على أنهما المجالان المهمان الجديران بالدراسة والاهتمام عند محاولة فهم التغيرات الاجتماعية الثورية. نتيجة لذلك أهملت النظرية الثقافية الجذرية مقارنة بالاهتمام البالغ بالتاريخ والسياسة والاقتصاد، وهي المجالات التي نُظِر إليها بوصفها أكثر واقعية وأكثر أهمية من تلك البنى الفوقية super structures الخاصة بالثقافة. لكنَّ فلاسفة وكتابا ماركسيين ألمانيين أمثال إرنست بلوخ، وفالتر بنيامين، وبرتولد بريشت، وفلاسفة مدرسة فرانكفورت، وفلاسفة فرنسيين أمثال لوسيان لوفيفر، ورولان بارت، وسارتر، وغيرهم عارضوا بشدة مثل هذا الإهمال للبعد الثقافي.

وقد كان الظهور الكبير لمجتمع الاستهلاك بعد الحرب العالمية الثانية هو ما جعل من المهم إعادة النظر والاهتمام بالأدوار المركزية التي تلعبها الثقافة في الإنتاج الخاص للمجتمعات الرأسمالية المعاصرة.

وكما قال فردريك جيمسون فإن الثقافة لم تعد مجرد مسألة تتعلق بقراءة كتاب جيد في كل شيء، أو القيام برحلة سياحية؛ بل أصبحت هي العنصر الحاسم في مجتمع الاستهلاك نفسه، ذلك لأنه لم يسبق في تاريخ البشرية أن كان هناك مجتمع مشبع بالعلامات والرسائل مثل مجتمعنا هذا الذي نعيشه الآن. وبشكل عام ـ كما يقول كيلنر ـ فإن المناخ الثقافي الذي يتمثل في وسائل الإعلام الجماهيرية، والإعلان، وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، له دور مباشر في الإنتاج والإدارة الثقافية، وكذلك في التنشئة الاجتماعية، والتربية والتعليم، والتبادل الثقافي، والمتعة وقضاء وقت الفراغ أيضا [٧٨].

لقد كان الدور الخاص بالمناخ الثقافي في الحياة اليومية هو بؤرة اهتمام بودريار في كتاباته المبكرة أو المتأخرة. وقد ركز في هذه الكتابات على الطريقة التي توظف الثقافة والأيديولوجيا والعلامات من خلالها في الحياة اليومية للإنسان. لقد اهتم منذ كتاباته المبكرة بالاستكشاف والدراسة لظواهر عدة داخل الحياة الاجتماعية المعاصرة، وخاصة ما يتعلق فيها بوسائل الإعلام أو الميديا والفن والظواهر الجنسية والأزياء والتكنولوجيا، والتي أصبحت بدورها أشكالا لإنتاج السلع والاستهلاك.

لقد قال بودريار ولوفيفر وغيرهما إن المرحلة الحالية من الرأسمالية تتميز ـ مقارنة بغيرها من المراحل السابقة ـ بزيادة أهمية ثقافة السلع خلال عمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج الاجتماعية من خلال الطرائق التي يعيد المجتمع إنتاج نفسه من خلالها داخل تفكير الفرد وسلوكه. وبشكل عام، لا يمكن للمرء أن يفهم التاريخ والسياسة والاقتصاد، أو أي ظاهرة اجتماعية دون أن يفهم جيدا الدور الخاص بالثقافة وثقافة إنتاج السلع والخدمات، وتبادلها على وجه خاص داخل المنطق الاجتماعي الخاص بالمجتمعات الرأسمالية المعاصرة، وقد اهتم بودريار في كتابه الأول «نظام الأشياء» (١٩٨٦) باستكشاف الجدل الخاص الذي ينشأ بين الذات والموضوع في عالم الاستهلاك للسلع والخدمات، إنه ذلك الجدل أو التفاعل الخاص الذي يحدث عندما يواجه الفرد عالم الأشياء والموضوعات التي تجتذب اهتمامه وتخلب لبه، وتسيطر أحيانا على إدراكه وتفكيره وسلوكه. وهنا يجري النظر إلى الموضوعات ـ كما فعل بعض الماركسيين أمثال لوكاتش وبعض علماء السيميوطيقا أيضا ـ على أنها علامات وضعت في أنظمة خاصة داخل عالم الدلالة.

لقد حاول بودريار أن يشير إلى الطرائق التي تتحكم من خلالها الأشياء أو الموضوعات في الحاجات والتخيلات والسلوكيات الخاصة بالبشر، وكيف تعيد الموضوعات تشكيل البنى الخاصة بهذه الجوانب الإنسانية في مجتمعات السلع والاستهلاك الرأسمالية الجديدة. لقد حاول أن يفسر ما يحدث لدى الذات المدركة الراغبة the desiring subject وهي تواجه عالم الأشياء والموضوعات والعلامات المحيطة بها في كل لحظة.

يقول بودريار في كتابه «نظام الأشياء» «إن الأثاث التقليدي كان يميل إلى أن يكون شخصي الطابع، تعبيريا ودالا على التاريخ العائلي، على الذوق والتراث. أما الأثاث الحديث، فهو على العكس من ذلك، أكثر وظيفية، أكثر قابلية للتحريك،



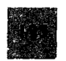
أكثر مرونة. مجرد من العمق والرمزية والأسلوب الشخصي. لقد أبعدت الأشياء عن وظائفها التعبيرية، وجرى تنظيمها في تركيبات وظيفية متنوعة: هكذا أصبحت المنضدة قابلة للاستخدام في تناول الطعام أو للكتابة، أو لوضع الكتب والمجلات عليها بشكل منظم، كما أصبحت الأريكة قابلة لأن تستخدم من أجل جلوس الضيوف، أو لتحويلها إلى مكان للنوم، أو غير ذلك.

ينطبق هذا على الأثاث، وعلى الألوان، وعلى الأضواء والسيارات والملابس والآلات، على كل شيء، فلم تعد الأشياء ذاتية أو تعبيرية، أو تماثلية، أو تقليدية: بل أصبحت أكثر وظيفية، وأكثر تجانسا، وأكثر اصطناعية، ومن دون عمق. إن ذلك كله يعكس أخلاقية جديدة وسلوكيات جديدة في مظاهر مثل تناول الطعام والشراب والنوم والترفيه والتدخين والتواصل والملاحظة والقراءة وغيرها.

باختصار، لقد أدى نظام الأشياء بالناس إلى تبني عالم جديد حديث يمثل انتقالا من التنظيم المادي التقليدي للبيئة إلى تنظيم آخر أكثر عقلانية وأكثر ثقافية. إنه مجتمع يقوم على أساس الاستهلاك والجودة والإعلان، مجتمع أنتج سلوكيات وأخلاقيات جديدة، من بينها، بل وربما أهمها، أخلاقيات الاستمتاع والإشباع.

إن حياتنا اليومية ـ كما يقول بودريار ـ تحددها أكثر عمليات التعامل أو التناول للسلع والرسائل والتنظيم والعرض للبضائع المنزلية، أي بالتفاعل مع الأشياء، أكثر مما يحددها التفاعل الاجتماعي مع الآخرين. إن التفاعل المستمر مع الأشياء، له تأثيره القوي في الحياة الإنسانية، «فمثلما أصبح الطفل ـ الذئب ذئبا من خلال عيشه بين الذئاب، فكذلك نصبح نحن البشر أشياء أو موضوعات وظيفية من خلال عيشنا في عالم الأشياء هذا. إننا نعيش في فترة الأشياء، نعيش من خلال إيقاعها، ووفقا لتتابعها المتلاحق. إننا اليوم من يقوم بملاحظة ميلاد الأشياء وتحققها وموتها، في حين كانت الموضوعات والأدوات والصروح الكبيرة هي التي تبقى بعد زوال أجيال من البشر» [٧٩].

إن السلع هي جزء من نظام للأشياء يرتبط بنظام الحاجات، ولذلك فهو يقول «إن أشياء قليلة هي التي تقدم اليوم بمفردها، أي دون سياق للأشياء التي يجري الحديث عنها. وقد تغيرت علاقة المستهلك بالشيء نتيجة لذلك، ولم تعد الإشارة إلى الشيء أو الموضوع تتعلق به بمفرده؛ بل به ضمن مجموعة من الأشياء، تأخذ بعضها مع بعض معنى كليا؛ فآلات غسل الملابس (الغسالة)



والمبردات (الثلاجة) وآلات غسل الأطباق وما شابه ذلك، لها معان مختلفة. لكنها جرى تجميعها معا في مجموعة مهمة في تجهيز المنازل، كذلك يضاف إليها في الإعلانات أجهزة أخرى كالمكانس وأجهزة التليفزيون والفيديو... إلخ. إن نافذة العرض في بعض المحال التجارية والإعلان، واسم المصنع أو المنتج، العلامة التجارية، كلها تلعب دورا جوهريا في العرض لرؤية بصرية جمعية ومتماسكة، رؤية خاصة بكلية أو بمجموع يصعب الفصل بين مكوناته.

لقد وصلنا كما قال بودريار «إلى مرحلة أصبح الاستهلاك فيها مهيمنا على كل شيء في الحياة، حيث أصبحت الأنشطة، جميعها، ترتبط من خلال الشكل التركيبي أو التجميعي نفسه. وفي فينومينولوجيا الاستهلاك، تمثل الذروة العامة الخاصة بالحياة، والسلع والأشياء والخدمات والسلوكيات والعلاقات الاجتماعية، تمثل المرحلة «الاستهلاكية» الكاملة من التطور، والتي تصاعدت أو ارتفعت من حالة كانت تتسم بالوفرة الخالصة والبسيطة إلى وجود تشريط كامل للنشاط والتوقيت، ثم في النهاية إلى مرحلة التنظيم المنتظم والبيئة الكلية، وهو الأمر المميز الآن، في مراكز التسويق الكبيرة والمطارات الحديثة في مدن المستقبل التي نعيش فيها».

وفي تحليله للسلوك الاستهلاكي ونقده للمجتمع الاستهلاكي، قال بودريار إن استهلاك السلع قد يكون دلالة على السعادة، والنجاح، الشعور بحسن الحال، الوفرة، الغنى، المكانة، النزعة الأيروتيكية، الحداثة، وما شابه ذلك. ثم إنه نظر إلى العقلية الاستهلاكية بوصفها أحد أشكال التفكير السحري الذي يتحكم في الاستهلاك. إنها عقلية يتحكم اعتقادنا في معجزات الاستهلاك في كل شيء في حياتها، إنها عقلية بدائية، بمعنى أنها نوع من الاعتقاد في القدرة الكلية للأفكار، أي الاعتقاد في القدرة الكلية للعلامات؛ وذلك لأن الشخص المستهلك يعتقد أن الامتلاك والعرض لعلامات الوفرة والثراء، والمكانة الاجتماعية وما شابه ذلك، سوف يجلب له سعادة حقيقية ومكانة اجتماعية. إنها عقلية المظهر الخارجي والسطح الخارجي.

هكذا أصبحت السلع علامات، وأصبحنا نحن نعيش في مجتمع الاستهلاك بوصفه نظاما من العلامات، علامات تحل محل الأشياء، علامات يتمايز من خلالها البشر، ويختلفون من خلال تمايز قدراتهم على الشراء والاستهلاك، ومن خلالها يشتركون أيضا معا في هذا المجتمع الكبير الخاص

بالاستهلاك. هكذا تصبح آلة غسيل الملابس مثلا جهازا منزليا، وعلامة على الراحة، ووسيلة للتميز الاجتماعي أيضا. وهكذا يصبح الاستهلاك ليس أمرا متعلقا بإشباع الحاجات الطبيعية في المقام الأول: بل أصبح أمرا يتعلق بإشباع الحاجات الثقافية، والرغبات الخاصة في التمايز والاختلاف والامتلاك والتباهي والشعور بحسن الحال، هكذا يصبح اسم السلعة والإعلان عنها بديلا لجودة السلعة ذاتها أو حتى بديلا لها.

«هكذا تشكل السلع والاستهلاك نظاما عالميا (معولما) متحكما فيه ومتماسكا من العلاقات، نظاما ثقافيا يعمل على تشكيل النظام الاجتماعي والبيولوجي».

هكذا أصبح التسويق وعملية الشراء والبيع وامتلاك السلع من العلامات المتمايزة في تكوين لغتنا الخاصة اليوم، وهي شفرة خاصة تتواصل من خلالها المجتمعات بعضها مع بعض اليوم، وتتحدث مع نفسها أيضا.

إن أخلاقيات الاستهلاك والاستمتاع أصبحت تشتمل أيضا على العمل الشاق أو الفعال، وعلى حب الاستطلاع والفضول المعرفي الذي لا يتوقف على البحث عن الجدة والتميز والإبداع، وكذلك على المسايرة للمنتجات والموضوعات والبدع الحديثة أو التي ظهرت في الأسواق أخيرا، والمسايرة كذلك لمطالب الاستهلاك.

لمجتمع الاستهلاك تأثيراته السلبية الأخرى، التي تتجلى في شعور كثير من البشر بالغربة والاغتراب في عالم الوفرة هذا، وتتجلى في تزايد العنف الإجرامي والعنف الخاص بالجماعات الهامشية والثقافات الفرعية، وكذلك شعور الإنسان بالإنهاك والتعب بسبب المطالب المستمرة للعمل والاستمتاع والاستهلاك. إن هيمنة الموضوعات والأشياء والسلع على الذات الإنسانية وتحكمها فيها تكون محصلتها النهائية شعور هذه الذات بالاغتراب. لقد أنتجت هذه الموضوعات والسلع والخدمات كي نسيطر عليها فإذا بهذه السلع والخدمات تصبح المسيطرة، ويصبح الإنسان خاضعا لها، واقعا في قبضتها، مغتربا عن ذاته الحقيقية، وقدراته الحقيقية، وإراداته الحقيقية، إنه يصبح شيئا، أو شبيها بالأشياء نفسها المرتبطة بالإنتاج والاستهلاك التي سبق أن أشار إليها هيجل وماركس ولوكاتش وماركيوز ومدرسة فرانكفورت وغيرهم في سياقات مختلفة.



لكن بودريار ربما تجاوز مفكرين كثيرين في أنه استخدم النظرية السيميوطيقية الخاصة بالعلامات لوصف عالم السلع والميديا والمجتمع ذي البعد الواحد لدى مدرسة فرانكفورت وقام بتوسيع حدودها [٨٠].

ثانيا: صنمية الصورة

يترتب على الشكل الرأسمالي من الإنتاج في ضوء تصورات بودريار إنتاج نظام من القيم المتبادلة بشكل صنمي fetishized، وهو نظام يستخدم قيم العلامة، تلك التي تعرّض من خلالها السلع في عالم الاستهلاك. ويجري تعميم قيم العلامة من خلال تنظيم تراتبي (متدرج) للسلع تصبح فيه بعض ماركات السيارات أو العطور ـ مثلا ـ ذات منزلة مختلفة، مرتفعة أو منخفضة، من خلال الدلالة على المكانة أو الوضع الاجتماعي أو المنزلة الخاصة المميزة لقيم العلامة من خلال الفروق والتراتب، وأنتجت هذه القيم كذلك من خلال العملية التي سماها بودريار النزعة الإنفاقية، التي ترتبط بإنفاق المال والمكانة الاجتماعية، وهكذا ترتبط قيم العلامة بالموضة والأزياء.

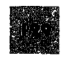
استخدم مصطلح «الفيتيش» في الدراسات الأنثروبولوجية لوصف عبادة القبائل البدائية للأصنام والأشياء التي يتخذونها رموزا للقوى الطبيعية، واستخدم أيضا في حالات اتخاذ الفرع كبديل للأصل. واستخدمه ماركس لوصف السلع في المجتمع الرأسمالي، فقد طغت علاقة البشر بالسلع على علاقاتهم بعضهم ببعض. ويذهب بودريار ـ كما يقول أشرف منصور في دراسته «صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق» ـ إلى أن صنمية الصورة طغت على صنمية السلع، وذلك لأن الصور أصبحت هي وسيلتنا في معرفة العالم، وفي معرفة السلع ذاتها، وكون كل أنواع الاتصال تحدث عن طريق الصور يعني أن الوسيط طغى على أطراف الاتصال، وطغيان الوسيط أو الدال على المدلول هو الصنمية بعينها [٨١].

من الجوانب التي اهتم بها بودريار لتأكيد فكرة «صنمية الصورة» تلك الخاصة بالأزياء والإعلانات، فالأزياء علامة من علامات ما بعد الحداثة، هي مشهد للتغير الذي لا يمكن إيقافه، والذي دخلت من خلاله العلامات في علاقات غاية في التركيب والامتزاج مع علامات أخرى. لقد أصبحت

الحياة الاجتماعية مخترقة على نحو متزايد بواسطة الصور الزائفة، لقد أصبحت واقعة في أسر الأزياء؛ وذلك لأن العارضات والعارضين للأزياء أصبحوا يحددون طبيعة الأزياء وأشكالها، ليس من خلال المجال الخاص بالعلامات الخفيفة light signs فقط، أي من خلال طريقة الارتداء للملابس، والجسد، والأشياء فقط؛ ولكن أيضا من خلال المجال الآخر الذي يرتبط «بالعلامات الثقيلة» heavy - signs، أي من خلال عالم السياسة، والأخلاق، والاقتصاد، والعلم، والثقافة، والفن، والسلوك الجنسي. هكذا تصبح الأزياء ـ في ضوء تصور بودريار ـ نظاما كليا أو مشتركا أو عاما بالنسبة إلى كل جوانب المجتمع، وذلك لأن السياسة، والسلوك، والترفيه، والفن، والنظريات والأفكار، كلها تمر عبر دوائر الجماهيرية popularity، حيث يجيء عارض (أو موديل) بعد الآخر في كل مجال، وهكذا أصبح عالم الأزياء علامة في جوهرها على ما بعد الحداثة، وقد فُسِر هذا العالم بعروضه وأضوائه وخفاياه وأساليبه وألوانه وملابسه وعوالم الماكياج والمجوهرات... إلخ على أنه لا يمكن إيقافه، وذلك بسبب التغير الذي تدخل العلامات فيه في دوائر مستمرة من التحولات والامتزاج مع علامات أخرى [٨٢].

اهتم بودريار ـ إضافة إلى الأزياء ـ كذلك بفنون الإعلان، وبجراحات التجميل، واعتبرها كلها جوانب من الميتافيزيقا الأساسية للمظهر الخارجي، والتي هي بدورها جزء من لعبة «الإغواء» the game of seduction. الإعلان في رأيه هو الشكل المعاصر الذي يمتص أو يستدمج بداخله كل أشكال التعبير، ولأنه من دون عمق، لحظي، ويتم نسيانه فورا، فإنه نموذج لتفوق الأشكال السطحية، والنموذج الأغر المشترك المهيمن على كل أشكال الدلالة، والدرجة صفر من المعنى ومثال على هيمنة الفوضى على كل أشكال المجاز الأخرى الممكنة. واتساقا مع نظريته الخاصة حول الميديا، والتي تتفق مع مقولة مكلوهان بأن الوسيط هو الرسالة، فإن شكل الإعلان، ووجوده الخاص في كل مكان، وقدرته على الإشعاع والتجديد لكل المعاني الممكنة، هو ما كان أمرا دالا بالنسبة إلى بودريار [٨٣].

وتتجلى جوانب كثيرة من الظواهر الخاصة بالأزياء والإعلان والفنون والميديا من خلال حديث بودريار عن المحاكاة والصور المحاكية.



ثالثا: المحاكاة والصور المحاكية (غير ذات الأصل المحدد)

استعار بودريار مصطلح «الصورة المحاكية»، أو «النسخة غير ذات الأصل المحدد» Simulacrum من أفلاطون. وتعد النسخ التي يشار إليها هنا نسخا دون أصول محددة. والشكل الرئيس لهذه النسخ هو ما يواجهنا من نصوص تنتمي إلى ثقافة ما بعد الحداثة. وبشكل أكثر عمومية، يمكننا القول إن بودريار قد استخدم هذا المصطلح للإشارة إلى نوع معين من التمثيل المعرفي (أو التمثل) الذي لا يحمل أي علاقة بأي واقع محدد [٨٤].

إن مثل هذه الصورة أو هذه النسخة من الصورة ليس لها مقابل محدد في الحياة الفعلية أو الواقعية. إنها ليست تمثيلا لشيء محدد، لكنها، أيضا، يصعب تمييزها عن الواقع أو فصلها عنه. وهكذا فإنه يمكن اعتبارها نوعا من الواقع المزيف، والذي قد يمكنه أن يتجاوز الواقع الفعلي نفسه. وقد ذكر بودريار أنه من أجل محاكاة أحد الأمراض فإن الأمر يتطلب اكتساب الأعراض الخاصة به، بحيث يصعب التمييز بين الحالة المحاكية للمرض والمرض الفعلي. فمثلا، ينبغي أن ينظر إلى عملية المحاكاة التي تشتمل على ملهى ليلي أو منتزه ترفيهي مأخوذ من مدينة باريس على أنها تشتمل على محاولة لتقديم بديل للمدينة الفعلية، أي باريس، بل إنها بالنسبة إلى بعض المشاهدين قد تكون أكثر واقعية من المدينة الأصلية نفسها. ويستخدم مصطلح «المحاكاة» غالبا لوصف تلك الجوانب الخاصة من ثقافة ما بعد الحداثة التي تصبح فيها النسخ والأصول الواقعية وما يفصل بينهما أمورا غامضة أو غائمة أو صعبة التحديد [٨٥].

في العام ١٩٨٣ أعلن بودريار نهاية مجتمع المشهد، وظهور عصر «الصور المحاكية» أو النسخ غير ذات الأصل المحدد، أو حتى غير ذات الأصول البتة. وتمثل هذه الصورة المحاكية المرحلة الأخيرة من تاريخ الصورة، التي تتمثل في الحركة من حالة كانت الصورة فيها بمنزلة الأقنعة التي تحل محل حالات الغياب للواقع الفعلي، إلى حالة أو حقبة جديدة، «لا تحمل الصور فيها أي علاقة بأي واقع أيا كان. إنها تتمثل في حالة المحاكاة الخالصة نفسها. إنها صورة محاكية، لكنها لا تحاكي إلا نفسها. إنها صور غير ذات أصل محدد، صور تصبح في ذاتها هي الأصل» إن تصوراتنا عن الواقع تُشكَّل هكذا من خلال أعراف التليفزيون وخصوصياته، وكذلك من خلال أشكال الميديا

الأخرى التي تكون على ألفة بها. إن أعراف التليفزيون تقف كبدائل ورموز للواقع، بل تكون هي الواقع. فنحن لا نعرف الواقع إلا من خلالها هكذا تصبح علاقاتنا الأسرية مثلا مدركة في ضوء بنى السرد الميلودرامية التي يبثها التليفزيون من خلال المسلسلات العائلية والرومانسية. وتكون خبراتنا بالقانون والنظام والجرائم مدركة أيضا في ضوء الشفرات أو السنن التي تبثها مسلسلات التليفزيون البوليسية. إن مثل هذه الحالات هي ما يسميها بودريار بالواقع الأعلى Hyperreal. إنه الواقع الذي تصبح من خلاله خبراتنا الواقعية غير قابلة للتمييز عن الانحراف أو التقاليد الخاصة بالتليفزيون وأشكال الميديا الأخرى، والتي تشكل الطرائق التي ندرك من خلالها هذه الخبرات وقد «أطلق بودريار على العملية التي تحدث من خلالها هذه الأمور اسم المحاكاة والتي تعني تحويل الأحداث والمشاعر والعلاقات بواسطة أعراف وشفرات وتقاليد التليفزيون خاصة والميديا الثقافية عامة إلى حالة شبه مسرحية، حالة تبدو فيها هذه الأحداث والمشاعر والعلاقات كما لو كانت تحدث على خشبة مسرح[٨٦].

والمثال الشهير الذي يذكره بودريار هنا هو المثال الخاص بحديقة أو منتزه ديزني لاند، الذي نظر إليه بوصفه موجودا كي يخفي حقيقة أنه هو الدولة الحقيقية، أمريكا «الواقعية نفسها»، التي هي في جوهرها ديزني لاند، فخلف مثل هذه الصور المحاكية (أو الزائفة) تكمن القوة القاتلة للصور، التي تتمثل في قدرتها على قتل الواقع، «إن الصور هي قاتلة الواقع»، كما قال بودريار.

ما فوق الحقيقي والوهمي (بودريار)

تعد ديزني لاند نموذجا كاملا لكل الطرز المتشابكة للمحاكاة. فبداية، هي لعبة أوهام ومظاهر خادعة: قراصنة، وأحدث ما توصل إليه العلم، ودنيا المستقبل، وما إلى ذلك. ومن المفترض أن هذا العالم الخيالي هو الذي يجعل العملية ناجحة، إلا أن ما يجذب الجمهور هو ـ دون شك ـ الصورة المصغرة للمجتمع أكثر من أي شيء آخر، والعربدة في أمريكا الحقيقية في مسراتها وانتكاساتها. فأنت توقف سيارتك في الخارج، وتقف في الطابور في الداخل، وتظل في عزلة تامة عند باب الخروج. والوهم الوحيد في هذا العالم الوهمي هو دفء الزحام وأحاسيسه، والعدد المفرط من الآلات المستخدمة فيه للإبقاء

على الإحساس بالزحام والتناقض مع العزلة التامة لمكان انتظار السيارات الذي يعد صورة أخرى من معسكرات التعذيب. يصل إلى ذروته. وفي الداخل، هناك عدد وافر من الآلات التي تجذب الناس إلى التزاحم. وفي الخارج تتجه العزلة إلى آلة واحدة، وهي السيارة. ويتصادف أن يجري إدراك هذا العالم المتجمد الصبياني على يد الرجل الذي يرقد جثمانه الآن مجمدا، وهو والت ديزني، في انتظار قيامته عند درجة ١٨٠ تحت الصفر (وهي مصادفة تنتمي بلا شك إلى الافتتان الغريب بهذه الدنيا). من خلال ديزني لاند، بما نجد كل القيم الأمريكية في أجلى صورها. من هنا ينبع إمكان إجراء تحليل أيديولوجي لديزني لاند. فهي صورة مصغرة من نمط الحياة الأمريكية وتمجيد القيم الأمريكية، وانعكاس يصطبغ بصبغة مثالية لواقع متناقض. هذا أمر لا مراء فيه، إلا أنه يخفي تحته شيئا. وذلك «الغطاء الأيديولوجي» يعمل على «إخفاء محاكاة من نوع آخر». فوجود ملاهي ديزني يخفي حقيقة أن هذه الملاهي هي أمريكا «الحقيقية»، أمريكا كلها على حقيقتها. ويجري تصوير ديزني لاند باعتبارها عالما خياليا يوحي لنا بأن بقية البلاد حقيقة وليست خيالا، في حين أن منطقة لوس أنجليس كلها، وأمريكا كلها من حولها، لم تعد حقيقية، بل أصبحت ضربا من ضروب ما وراء الواقع والمحاكاة. فلم تعد مسألة عرض لصورة زائفة للواقع (الأيديولوجية)، بل هي مسألة إخفاء لحقيقة أن الشيء الحقيقي لم يعد حقيقيا، ومن ثم مسألة إنفاذ لمبدأ الواقع [٨٧].

في كتبه الأخيرة مثل «في ظلال الأغلبيات الصامتة» In the shadows of the silent Majorities أصبحت الجماهير الشعبية، الأغلبية الصامتة - في نظر بودريار - تستهلك السلع والتليفزيون والألعاب الرياضية والسياسية والمعلومات وغيرها بشكل سلبي، وإلى المدى الذي أصبحت عنده الأفكار السياسية التقليدية، ومنها مثلا: فكرة الصراع الطبقي، من الأمور العتيقة الطراز أو القديمة المهجورة. لقد تهاوت كل أشكال التقسيمات الثنائية التي كانت موجودة في النظريات الاجتماعية بين المظهر الخارجي والواقع، بين السطح والعمق، الحياة والفن، الذات والموضوع، وتحولت إلى عالم وظيفي متكامل يعيد إنتاج نفسه، عالم من الصور المحاكية التي تتحكم فيها النماذج والشفرات الخاصة «بالمحاكاة» [٨٨]. إن الصور المحاكية هي نسخ أو نواتج عمليات إعادة الإنتاج للأشياء والأحداث.



في نظريته حول النظم الخاصة بالصور المحاكية، والتي بدا فيها تأثره الواضح بأفكار فوكو عن أركيولوجيا المعرفة، والتي عرضها في كتابه «نظام الأشياء»، قال بودريار «إن الحداثة قد عارضت التراتب المحدد الإقطاعي في العصور الوسطى للعلامات والأوضاع الاجتماعية من خلال تقديمها عالما صناعيا ديموقراطيا من العلامات التي أعلت من شأن كل النتاجات البارعة للإنسان (الجص، والمسرح والأزياء وفن الباروك والديمقراطية السياسية) في مواجهة العلامات الطبيعية، ومن ثم قامت بتدمير كل التراتبات والأنظمة الثابتة الخاصة بالقرون الوسطى خلال الفترة الإقطاعية وقد قام النظام الاجتماعي الثابت بتأسيس تراتب من العلامات الخاصة بالطبقة والرتبة والوضع الاجتماعي. وكانت العلامات في تلك الفترة، ثابتة، محددة وواضحة تماما، وشفافة، وباختصار «إلزامية». ومن خلال ملابس المرء ومظهره كان يمكن معرفة منزلته الاجتماعية.

أما في النظام الحديث التالي، فقد أصبح التزييف، أو التشابه التام (أو الزائف) هو الشكل الأنموذج للتمثيل، ومن ثم بدأ نظام جديد من الصور المحاكية. وبسبب غياب القيم الثابتة الخاصة بالفروق الوسطى أصبحت العلامات الجديدة أكثر تحررا في ظل الطبقة البورجوازية الجديدة، لكنها حاولت أيضا أن تحاكي الطبيعة، وأن تجد جذورها الثابتة في الطبيعة أيضا. وهكذا حاول الفن الخاص بهذه الفترة أن يحاكي الحياة، مثلما وجدت الديموقراطية الممثلة لتلك الفترة جذورها في الحقوق الطبيعية للبشر.

لقد توالت العلامات بكثرة في تلك الفترة، كما حلمت الطبقة البورجوازية الناشئة خلالها بخلق عالم جديد على صورتها الخاصة.

ووفقا لما قاله بودريار فإن مادة الجص الجديدة، كانت تمثل الإمكان الخاص بإعادة خلق العالم، وذلك في ضوء ملاءمتها لخلق صور محاكية لمواد البناء، سواء استُخدمت في الفن أو في غيره من الموضوعات (كما في حالة العمارة الجصية للكنائس والمباني الأخرى). وكان القانون الطبيعي للقيمة هو الذي ساد تلك المرحلة الخاصة المبكرة من الحداثة، حيث كان يعتقد أن الصور المحاكية في الفن وفي التمثيل السياسي تمثل الطبيعة، أو تجسد الحقوق والقوانين الطبيعية. إن الصور المحاكية ـ كما يقول بودريار ـ ليست فقط لعبة تلعبها العلامات، لكنها تتضمن أيضا علاقات اجتماعية، وقوى اجتماعية وعلاقات اجتماعية.

ثم ظهر النظام الثاني للصور المحاكية - كما قال بودريار - خلال الثورة الصناعية، حين ظهر الإنتاج الكبير في شكل صور محاكية كثيرة أو سلاسل من الصور. لقد أصبح الإنتاج ميكانيكيا (أو مميكنا). وأصبحت هناك نسخ مطابقة يجري إنتاجها من خلال خطوط تجميع الإنتاج حتى وصل الأمر بنا إلى حالة الأتمتة Automation، ومع ظهور التصوير الفوتوغرافي والسينما أخذ الإنتاج الآلي ـ كما قال فالتر بنيامين ـ المكان الخاص بالإرادة الفنية. فقد الفن هالته الخاصة وأصبح مضطرا الآن إلى أن يتخلى عن دعاواه بأنه يمثل البعد الأعلى الذي يقدم بديلا فائقا أو ساميا للقيم والتمثيلات. وفي مثل هذا النظام الخاص من الصور المحاكية، لم يعد هناك حنين إلى نظام طبيعي معين. لقد أصبحت الطبيعة موضوعا للسيطرة، وأصبح الإنتاج نفسه مبدأ اجتماعيا مهيمنا تتحكم فيه قوانين السوق. وقد نظر بودريار إلى النظام الصناعي بوصفه نظاما يتحكم فيه القانون التجاري للقيمة والتبادل المتكافئ، ولم يعد نظاما يتحكم فيه القانون الطبيعي للقيمة. إن كل الموضوعات المنتجة المتكررة هي موضوعات مكافئة أو مماثلة، والمحدد لجدارتها هو قيمتها في السوق، وتعد القابلية لإعادة الإنتاج هي القانون والشفرة الأساسية للمجتمع.

لكننا اليوم ـ كما يقول بودريار ـ نعيش حقبة ليست خاصة بالصور المحاكية تماما للأصل، كما كانت الحال في الفترة الخاصة بالطراز الأول أو النظام الأول للصور المحاكية، كما أنها ليست سلاسل محضة من الصور والنسخ المطابقة كما هي الحال في صور النظام الثاني. إن الفترة الحالية هي فترة المحاكاة التامة، المحصلة لعملية تاريخية طويلة من المحاكاة، فيها أصبحت النماذج المحاكية تشكل العالم، تتجاوز التمثيلات وتلتهمها. لقد أصبح القانون البنائي للقيمة هو الذي يتحكم الآن، وأصبحت النماذج والصور لها أسبقية على الأشياء، وأصبح الإنتاج المتتابع يخضع لعمليات التوليد التي تقوم بها النماذج. إن الرقمية هي المبدأ الميتافيزيقي الآن، والـ «دي إن إيه» DNA هي الرسول، ونتيجة لذلك اكتشف «أصل» الصور المحاكية genesis of simulacra شفرته الوراثية في أكثر أشكاله إنجازا واكتمالا. هكذا تحرك المجتمع من مجتمع رأسمالي ـ إنتاجي، إلى نظام رأسمالي ـ سيبرنطيقي يهدف الآن إلى التحكم أو الضبط التام [٨٩].



رابعا ـ بودريار وفلسفة الإغواء

يقول بودريار في كتابه «عن الإغواء»: تمثل الإغواء بالنسبة إلى الديانات في الشيطان وفي حيله الماكرة التي تفنن في ابتكارها لإغواء البشر. وقد كان من بين هذه الحيل تلك النساء الساحرات الماكرات الشريرات، أو تلك النساء الجميلات القادرات على الغواية والإيقاع بالرجال. لقد كان الإغواء دائما مرتبطا بالشر. وبالانهماك في الأمور الدنيوية على حساب الجوانب الروحانية. هكذا كانت النظرة إلى النساء، وما زالت في كثير من الثقافات. وقد ظلت عملية إطلاق اللعنات على الإغواء، ووصمه بأبشع الصفات مسألة ثابتة في الاتجاهات الأخلاقية. وفي الفلسفة، بل في أيامنا هذه، في التحليل النفسي، وذلك في مواجهة الاتجاهات الموجهة أو المنادية بتحرير الرغبات. لقد حاولت كل الثورات في بداياتها ـ كما يقول بودريار ـ أن تضع حدا أو أن تقضي على الإغواء الخاص بالمظهر، فقد وجهت الحقبة البورجوازية معظم اهتماماتها نحو الطبيعة، ونحو الإنتاج، وهي أشياء كانت تبدو بعيدة تماما، بل مدمرة للإغواء. لكن النزعة الجنسية sexuality نزعة تتقدم أيضا وتقدم ـ كما قال فوكو ـ من خلال أسلوب خاص بالإنتاج (للخطاب، للكلمة المنطوقة، وللرغبة)، ولذلك فإنه لن يكون مثيرا للدهشة أن نجد أن الإغواء قد أصبح خفيا، أو تكتنفه الأسرار أكثر مما كانت عليه حاله من قبل. فنحن ما زلنا نسمع أصواتا تقول إن الطبيعة يجري تعزيزها سواء أكانت هي الطبيعة الأخلاقية الخيرة للروح التي كان يجري التركيز عليها في الأزمنة الماضية، أم كانت هي الطبيعة المادية الجيدة للأشياء، أم كانت هي الطبيعة الروحانية للرغبة. لقد أعلي من شأن الطبيعة عبر كل التحولات أو التناسخات التي حدثت للمقموع أو المسكوت عنه، عبر التحرير لكل الطاقات، سواء أكانت طاقات روحانية أم اجتماعية أم مادية.

لم يعد الإغواء الآن يمثل جانبا من نظام الطبيعة؛ بل أصبح جانبا ملازما لنظام الحيل البارعة والوسائل التي تحتاج إلى براعة لتقديم مادتها، لقد أصبح جانبا ملازما للعلامات والطقوس.

لقد دخلنا في حقبة من حقب الحلول النهائية، إنها حقبة الثورة الجنسية، حقبة من الإنتاج والتطبيق لكل أنواع المتعة التي تقع عند مستوى الوعي، وما تحت مستوى الوعي أيضا، إنها حقبة الرغبات غير المدركة، الرغبات



الغامضة. التناول المتناهي في دقته للرغبات، حقبة أصبحت المرأة فيها منتجة لنفسها كامرأة، وكموضوع جنسي، وهذه هي نهاية الإغواء، نهاية تجسد فكرة الإغواء في المرأة بوصفها حيلة يستخدمها الشيطان. إن الإغواء يرتبط بالسرية والغموض، وهي أمور لم تعد موجودة الآن بكثرة، حيث أصبح كل شيء معروضا ومتاحا بطرائق مباشرة وغير مباشرة. لقد انقلب السحر على الساحرة. لقد أصبحت المرأة سلعة، أصبحت موضوعا في مجتمع الاستهلاك، موضوعا يقدم من خلال وسائل الإعلام، من خلال الإعلانات، وصور المجلات، والبرامج التليفزيونية، وأفلام السينما... إلخ. لقد فقدت سحرها القديم. أصبحت متوافرة في الأسواق وقد ساهمت في ذلك بنفسها وبإرادتها.

خلف هذه الوفرة أو الكثرة في إنتاج الصور الخاصة بالمرأة توجد الرغبة. ويوجد الإغواء، وتوجد الرغبة في الإغواء. يمثل الإغواء القدرة على السيطرة على العالم الرمزي، في حين تمثل السلطة القدرة على السيطرة على العالم الواقعي، لكن الامتلاك والسيطرة على الإغواء، أي القدرة على التحكم فيه، لا يماثل الامتلاك للسلطة السياسية أو الجنسية.

ينقد بودريار الاتجاهات الثقافية النسوية المنتشرة الآن، ويشير إلى أن القوة الملازمة للإغواء تتمثل في قدرته على حرمان أي شيء من الحقيقة الخاصة به، ومن ثم فتح المجال أمام الجانب الأنثوي لكي يمارس دوره الخاص في اللعبة، الذي تمثل في اللعب الخالص بالمظاهر الخارجية، والمراوغة في التلاعب بالعين والحواس الأخرى بسرعة، في إطلاق حرية الحركة للمظاهر الخارجية، في اللعب على الجسد والتلاعب به.

وحيث إن المظاهر الخارجية من الأمور القابلة للعكس أو التحول، تكون الأنساق الإنسانية البسيطة متسمة بالهشاشة وقابلة للانجراح أو الأذى.

هكذا يجري إغواء الإنسان من خلال المظاهر، فيخضع لهذه المظاهر، وقد يصبح أسيرا لها، فيبتعد عن الحقائق الأخلاقية الأساسية. إن الإغواء يتسم بالذكاء ويتمثل ذكاؤه في عفويته وتدفقه ولحظيته وشواهده المحيرة. إنه لا يحتاج إلى أن يقدم براهين قوية على ما يقدمه، إن مظهره البراق الخادع المراوغ كثيرا ما يكون كافيا، إنه موجود هناك دائما بشكل مباشر، موجود في ذلك الانهيار لكل الجوانب العميقة المزعومة الموجودة في الواقع كله، في علم النفس كله، في التشريح كله، في الحقيقية كلها، في السلطة كلها، إن



الإغواء يعرف. وهذا سره الخاص، أنه ليس هناك تشريح ثابت، ليس هناك علم نفس ثابت، وأن كل العلامات قابلة للقلب أو العكس أو التحول، وما عدا المظاهر الخارجية، لا شيء يساند الإغواء، إنه يتجسد في الهيمنة والاتقان للمظاهر الخارجية التي يقدمها، وكذلك في الاستراتيجيات الفعالة في التلاعب بهذه المظاهر، وذلك في مواجهة سلطة الوجود، وسلطة كل ما هو واقعي. إن التلاعب بالضوء كثيرا ما يكون كافيا ومقنعا [٩٠].

يقول بودريار في حوار مع ديانا هنتر [٩١] إنه كتب الشعر في بداية حياته، ودرس الفلسفة الألمانية، وإنه أحب أرتو وبودلير وباتاي، وإنه تأثر بأفكار نيتشه وسارتر وفرويد وهربرت ماكيوز، وعارض التأثيرات البالغة لمؤسسات الدعاية والإعلان، ثم قارن بين الإنتاج والإغواء حيث قال إن الإنتاج يتعلق بالمادة، بالقيمة، بالسوق، بالقانون، أما الإغواء فيتعلق باللعب، بالقواعد والمظاهر الخارجية، وإنه مولع بالتأمل والنظر في الاستراتيجيات التي تختلف عن تلك التأكيدات المادية فقط الخاصة بالإنتاج. وقال كذلك إنه كان يريد أن يكتب بطريقة نقدية عن نظرية الرغبة وحركة التحرر الجنسي، وإنه انتقد الطابع الإملائي أو الإجباري الموجود في حركة التحرر هذه مفضلا بدلا من ذلك أن يكتب عن نقد الرغبة، وهكذا بدأ اهتمامه بموضوع الإغواء.

يقول بودريار إنه مهتم بذلك اللعب الخاص بالقواعد، ذلك اللعب الذي لا يمكن نقله إلى مجال السياسة أو الإنتاج. لقد أراد تغيير القواعد الخاصة بما يسمى «الواقع». وضمن جوانب الواقع هناك اللعب وفينومينولوجيا الإغواء. وهو يقول إنه مهتم بميتافيزيا الإغواء، بكل ما يظهر ويختفي، وليس بالمعنى العادي لكلمة إغواء.

الإغواء بالنسبة إليه ـ كما قال ـ هو القلب للعالم، التحويل للواقع، التحدي للعالم والنزاع معه، النزاع مع قانونه ومع المبدأ الخاص به. والفن يشارك في الإغواء، في قوة الإيهام والخداع. هذا أمر مختلف نوعا عن جوانب السحر والتلاعب الخاصة بوسائل الإعلام الجماهيرية.

فالميديا ليست إغواء بالمعنى العميق لكلمة إغواء، حيث تقوم الإعلانات بما يمكن تسميته الإغواء السوقي أو المبتذل، وهذا نوع منخفض القيمة من أنواع الإغواء. ويفضل بودريار أن يستخدم الإغواء بمعناه القوى، أي كما يرتبط بعالم الأحلام، وهذا المعنى موجود خارج فكرة الإغواء للحواس. إن مفهومه حول الإغواء يكمن في نقده لفكرة الإنتاج (عند ماركس خصوصا)، وهو يعتبر



الإغواء استراتيجية قاتلة أو مميتة تصل إلى حد التلاعب بالموت. إنها تتعلق بالقدر المحتوم للعلامات، وكذلك بالفقدان للهوية. إنها مسألة تتعلق بالتبادل الرمزي والموت. وبعد زياراته لأمريكا وعمله فيها نحو خمس سنوات وصفها بأنها صحراء فاحشة، وكان يقصد بذلك أنها ليست طبيعية، وليست ثقافة. ليس هناك مشهد طبيعي خاص بها. ليس هناك لعب. ليس هناك إغواء. كل شيء فيها معروض. هناك استعراض بالغ للقوة. ليس هناك شيء خفي أو مستتر. كل شيء هناك مرئي ومضاء، وقد قال إن هذه الأوصاف التي أطلقها على أمريكا إنما قالها من باب الإعجاب وبشكل مجازي.

يقول أيضا عن نفسه إنه يهتم بما وراء «التمثيل». بالمجالات الخاصة بظهور الأشياء واختفائها، وإنه يعتقد أن الأشياء في جوهرها مفككة، وأن المماثلة أو المحاكاة هي الطرف النقيض للتمثيل، إنها تقع فيما وراء المظاهر الخارجية، وهي ليست هي نفسها المظاهر الخارجية، إنها تنتمي إلى نظام اللعب. فالمحاكاة، هي في جوهرها نشاط خاص بتحريك العلامات.

يهتم بودريار أيضا بقواعد اللعبة الخاصة بالرمزي، وهو لا يقصد بالرمزي المعنى الذي قصده لاكان: لكنه يقصد العالم الخاص بالمماثلة العقلية. النظام الرمزي لدى بودريار هو سجل للرغبة، في حين الأيديولوجيا قاتلة. أما العلامة لدى لاكان. فهي سلسلة من التمثيلات. وبودريار مهتم بنوع آخر من العلامة. نوع إيجازي أو موجز كما في حالة الشعر، حيث العلامة مميتة أو مهلكة. إن الشعر هو نزاع إغوائي كما قال. وهو يقول ينبغي التمييز بين السلطة الافتراضية والقوة الإيجابية التي هي نوع من السيطرة على العالم الواقعي، في حين الإغواء هو نوع من السيطرة على العالم الرمزي عن طريق الصور.

العصور الثلاثة للبصر والصورة (نظرية دوبريه)

في كتابه «حياة الصورة وموتها» (الذي ترجمه فريد الزاهي) يتتبع ريجيس دوبريه، المفكر الفرنسي، تاريخ حاسة الإبصار في العالم عامة وفي الغرب خاصة، منذ عصور ما قبل الميلاد وحتى الآن، وهو يتتبع الشفرات Codes(أو السنن كما يفضل البعض ترجمة هذه الكلمة) اللامرئية للمرئي، والتي تحدد في كل عصر حالة معينة للعالم، أي ثقافة معينة، إنه يتتبع ثقافة الصورة عبر العصور ويربطها بالأبعاد والمتغيرات الدينية والسياسية

والتكنولوجية. إنه يتتبع الصورة التي هي الخيال والظل والتي هي الحلم والشبح، والتي هي الأيقونة والعبادة، والتي هي اللوحة والتمثال والمتحف، والتي هي العين التي ترى ولا نرى، والتي هي وجود الإنسان وحياته وأصنامه ومماته. هكذا يتسم دوبريه بالقدرة الكبيرة على تجميع المعلومات وحشدها ومناقشتها، ونكتفي هنا بعرض تصوره الخاص لتطور الصورة عبر التاريخ [٩٢].

تطور النظرة للإبصار والصورة عبر العصور

يقسم دوبريه تاريخ النظرة في الغرب إلى ثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منها باختراع محدد: الأولى بالكتابة، والثانية بالطباعة، والأخيرة بالتقنيات السمعية - البصرية، وهو يسمى هذه المراحل تباعا:

١ ـ مرحلة اللوجوسفير أو الخطاب أو الأصنام أو المنتجات الخاصة بعالم الرسم والصورة eidolon، وتمتد من اختراع الكتابة حتى ظهور الطباعة.

٢ ـ مرحلة الجرافوسفير أو الكتابة: ويربطها الكاتب بمرحلة الفن منذ نشأة الطباعة حتى ظهور التليفزيون الملون الذي يراه أكثر دلالة من الصورة الفوتوغرافية والسينما.

٣ ـ مرحلة الفيديوسفير: أو عصر المرئيات أو عصر الشاشة الذي نعيش فيه الآن.

إلا أن هذا التقسيم المرحلي لا يعني بالضرورة، كما يقول د.الكردي، القطيعة الصارمة بين هــذه المراحــل الوسائطية، فهي في الأغلب لا تتعارض: وإنما تتجاور وتتداخل مع هيمنة إحداها في العصر الذي تسود فيه. على هذا النحو، لم تقض تقنية الطباعة على معالم الثقافة الشفاهية التي تعتمد أساسا على تقنيات الذاكرة. كما أن التليفزيون لم يقلل من ارتياد المتاحف، غير أن كل مرحلة تحتفظ بسماتها الفارقة: فمرحلة الصورة تعبر عن الزمن الساكن والرأسي، وهي ذات طابع عرقي ومحلي والفن فيها بطيء وإن كان ينزع إلى الحركة والانتقال، كما يرتبط بشكل وثيق بالغرب وبعالم الريف، والمرئيات ذات طابع عالمي، وتخضع لمبدأ السرعة، وتنزع إلى الانتشار الكوكبي.

إن فن الصورة يؤكد الانتقال من مرحلة السحر إلى المرحلة الدينية، وينبعث من خلال الأيقونات البيزنطية، وهو نظرا إلى ما يحمله من رسالة دينية يخضع لمبدأ السمو، ويعبر عن التقوى. والفن ينقلنا من اللاهوت إلى التاريخ، من الإلهي



إلى الإنساني، إذ يصبح الإنسان مركزا له بدلا من الدين، ومن ثم لم يعد الفن أداة للعبادة أو التقرب من الألوهية، وإنما أصبح تعبيرا عن الذاتية والعبقرية البشرية. أما المرئيات فتنقلنا من عالم الأفراد إلى محيطهم. ومن الكينونة إلى البيئة، كما تهيمن عليها وسائل الإعلام والدعاية والتكنوقراطية. أضف إلى ذلك أن كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث تعبر عن طرائق محددة من التوقع: فالصورة الدينية تعبر عن الحاجة إلى الشفاعة، وتتميز بطابعها المأسوي والتأليهي، كم تنزع إلى تمثيل الأبدية والخلود. أم الفن فيصور الوهم. ويتميز بطابعه البطولي والتقويمي. وتعبر المرئيات عن الرغبة في التجريب، وتتميز بطابعها الوسائطي والإعلامي، وتميل إلى تفجير الحدث وجذب الاهتمام والإثارة. وللمراحل الثلاث معايير تتحكم في صناعة وإعداد نماذجها. فالصور الدينية تخضع لتكرار النموذج وموضوعها العبادة، والفن يميل إلى اتباع التقاليد وتطبيق القواعد الجمالية عن طريق التعلم، وموضوعه المتعة، أما المرئيات فتهدف إلى التجديد عن طريق الإثارة والفضيحة، وموضوعها الدهشة والتسلية.

أما على المستوى التقني: فالنحات ينحت الصورة في الصخر أو يحفرها في الخشب، والفنان يرسم على اللوحة الورقية أو القماشية، وصانع المرئيات يستعيض عن الحوامل المادية بواسطة الإلكترون. وللمراحل المذكورة ثلاث صيغ من الوجود تتطابق معها: فالصورة توجد عن طريق الحضور. أي بمثول القديس في أيقونته، والفن عن طريق التمثيل أو التصوير، والمرئيات عن طريق التمويه. كما أن لها ثلاثة أطر: الخارق للطبيعة، ثم الوهم الافتراضي أو الخائلي، وتقابل ثلاثة أوضاع للتلقي: الصورة تتطلب الرهبة، والفن يفترض الشغف، والمرئي الفائدة. وليس من شك في أن كل هذه المظاهر المشار إليها لا علاقة لها بصفات ميتافيزيقية أو سيكولوجية يمكن نسبتها إلى منظور عين أبدية، وإنما هي مجرد آليات لعوالم اجتماعية وثقافية خاضعة لقوانين التغير عبر التاريخ [٩٣].

إن دوبريه يتسم بالثراء والخصوبة في معلوماته ومناقشاته لكن رؤيته لا تتسم بذلك العمق الذي تتسم به أفكار ديبور او فوكو أو بودريار، فصاحب «حياة الصورة وموتها» أقل عمقا ونفادا من صاحب «ثقافة الاستعراض أو صاحب» إمبراطورية النظرة المحدقة وصاحب «عصر الإغواء»، لكن ما قدمه دوبريه هو كنز من المعلومات دون شك لا يستغني عنه أي مهتم بثقافة الصورة.

* * * *

٩ الدراسة النفسية للصور

اهتم العديد من علماء النفس منذ وقت مبكر بموضوع الصور العقلية والتفكير بالصور ومن هؤلاء العلماء، تمثيلا لا حصرا، نجد: جالتون ذلك الذي تحوي الصفحة المواجهة لعنوان كتابه «استقصاءات حول الملكات الإنسانية» inquiries into Human faculties الذي ظهر عام ١٨٨٣، كثيرا من الصور الفوتوغرافية الخاصة بالمجرمين وبنات الهوى والمصابين بالسل. فقد كان جالتون مهتما بتقديم أرشيف بصري حول الأنماط غير السوية داخل المجال الخاص بالأمراض الطبية والاجتماعية. وقد ذهب بعيدا في هذا الاتجاه إلى حد أنه قام بتكوين صور شخصية (بورتريهات) مركبة من أشخاص عديدين من المتعاطين للكحوليات أو المخدرات قال إنهم يمثلون حالات خاصة وقد اعتقد أن مثل هذه الصور المركبة يمكن أن تعكس نمطا عاما من السلوك أو الخصائص الموجودة لدى هؤلاء الأفراد.

وعلى المستوى الشخصي وجد جالتون نفسه أنه من الضروري أن يستخدم المصطلحات المكانية لوصف ذلك النوع الخاص من التفكير

«ابتسم من فضلك، ابتسم للصورة
لأ.. دي بسمة حزينة العيون مكسورة
يالّلا حاول تاني... لأ.. دي ضحكه سناني
ابتسم من قلبك يا أخي.. مش عضلك!»
الشاعر المصري بهاء جاهين



بالصور العقلية المختلطة mixed imagery الذي كان يشعر به، وقد أشار عام ١٨٧٩ إلى أنه قد شعر بوجود إحساس خاص لديه ببعض الأنشطة العضلية. في ذلك الوقت الذي كان يقوم فيه بمراقبة ما يحدث داخل عقله كما لو كانت هناك دمية متحركة بداخله قد أصبحت جزءًا خاصًا منه يضطلع بالأداء والتفكير بدلا منه.

كذلك ذهب عالم النفس ذو الاتجاه البنائي تيتشنر Titchener عام ١٩٠٩ عندما وصف استجاباته الخاصة عند قراءاته الكتب، فتحدث عن أن من عادته التفكير في الكتب من خلال مصطلحات بصرية.

فقال تيتشنر مثلا: «حيثما قرأت أن شخصا قد قام بأداء شيء ما بشكل متواضع أو على نحو حزين، فإنني أرى الماعة بصرية خاصة بالتواضع أو الحزن. ومثل جالتون قال تيتشنر: «إنني لا أرى فقط الحزن أو التواضع والفخر والجلال، الفخامة، الضخامة، اللطف أو الكياسة، لكنني أشعر أيضًا بهذه الانفعالات أو أؤديها من خلال عضلات عقلي» [1].

كذلك قام عالم النفس الروسي لوريا R.Luria بدراسات حول شخص كان يتميز بقدرات عالية على التذكر والتصور البصري. لقد كان قادرا على أن يتذكر بإرادته الصور الارتسامية التي سجلها عبر عام ماض. وكان قادرا كذلك على التحكم في معدل ضربات قلبه ودرجة حرارة جسمه، ولم يكن يجد غرابة في القيام بمثل هذه الأمور. لقد أوضح بالمثال أنه كان قادرا على تغيير معدل نبضه من المعدل العادي وهو سبعون دقة في الدقيقة إلى مائة دقة (أو نبضة) ثم العودة مرة أخرى إلى درجة سبعين. وقال مخاطبا لوريا: لماذا تجد غرابة في ذلك؟ إنني ببساطة، أرى نفسي أجري في أعقاب قطار بدأ يتحرك، ويكون علي أن ألحق بالعربة الأخيرة، ولذلك يتزايد معدل ضربات قلبي. ثم إنني أرى نفسي بعد ذلك أرقد في السرير، هادئا وبلا حركة، محاولا النوم، وأرى نفسي أبدأ في الاستغراق في النوم، ويصبح تنفسي منتظما، ويبدأ معدل ضربات قلبي في الانخفاض. وفي تجربة أخرى استطاع هذا الرجل أن يرفع معدل حرارة يده اليمنى إلى نحو درجتين مئويتين، وأن يخفض معدل حرارة يده اليسرى بمعدل درجة ونصف الدرجة، وعندما سأله لوريا كيف فعل ذلك قال له إنه ببساطة رأى أنه يضع يده اليمنى على موقد ساخن فارتفعت حرارة تلك اليد، كما أنه رأى في الوقت نفسه أنه يمسك

بقطعة من الثلج بيده اليسرى وبدأ يضغط عليها فانخفضت حرارة تلك اليد.

وقد سجل لوريا وزملاؤه أن هذا الشخص قد استطاع أن يتحكم أيضا في تغيير الزمن الذي يحتاج إليه إنسان العين للتكيف مع الظلام من خلال تخيله لدرجات متنوعة من الضوء. كما استطاع أن يقلل من درجات ألفا الكهربية في المخ من خلال تخيله لوجود ضوء يلمع ويبرق في عينيه [٢].

في تجارب أخرى بيَّن لوريا وزملاؤه قدرة هذا الشخص على تذكر الأعداد والحروف والمقاطع غير ذات المعنى من الحروف أو الكلمات الموضوعة بأشكال معينة: من خلال تذكره للصور التي رآها بصريا. والتي كانت هذه الأشياء موجودة عليها أو منظمة من خلالها هذه هي بعض البدايات الأولى، لكن هناك نظريات سيكولوجية أكثر عمقًا وتفصيلا قد اهتمت بالصور والتفكير بالصور نستعرضها فيما يلي ببعض التفصيل.

نظرية الجشطلت

قام علماء نفس الجشطلت في ألمانيا بعدد من الدراسات المهمة حول عملية الإدراك، وقد استكشفوا المبادئ الدينامية التي تنظم عملية الإدراك على هيئة كليات ذات معنى. وقد أكدوا أهمية الجوانب الموروثة والفطرية أكثر من تأكيدهم على الخبرة المتعلمة، درسوا كيفية اندماج القوى التلقائية فيها كي تكون وحدات كلية مختلفة، وكيفية تشكيل الكليات من بين الأجزاء الإدراكية. ومع أن الجشطلت غالبا ما يوصف بأنه الكل المختلف وربما الأكبر عن مجموع الأجزاء، فإنه قد يكون الأدق أن تقول إن الجشطلت يتضمن تشكيلا يعمل على التوحيد الأصيل للمكونات بحيث لا يمكن اشتقاق خصائصه من أي خصائص فردية موجودة في الأجزاء الفرعية.

لقد ركَّز علماء الجشطلت على العلاقات بوصفها المفتاح الأساسي للمعنى. وقد قدمت الموسيقى مثالا مناسبا للطريقة التي تعمل بها الكليات الموحدة (أو المنظمة) المسماة الجشطلت، كما قدمت مجازا أو استعارة بسيطة للطريقة المتكاملة التي يعمل المخ بها.

كان كريستسان فون إهرنفلز هو الذي قدم مفهوم الجشطلت إلى مجال علم النفس، وقد لاحظ ذلك التوازي الجوهري بين الإدراك والموسيقى، الذي يكشف عن الوحدات الأصيلة الملازمة لكل منهما. فاللحن melody ينبغي أن



يكون دالة للعلاقة: وذلك لأنه عندما يتحول إلى مفتاح آخر - ومن ثم تصبح كل النغمات نتيجة لذلك مختلفة - فإنه يظل قابلا للتعرف عليه على نحو تام بوصفه اللحن نفسه.

وقد شبه فون هورنبوستيل von Hornbostel عام ١٩٢٧ الإدراك بالمبدأ الموحد في الفن. فما هو جوهري في الفن - كما لاحظ - ليس هو ما يفصل بين الحواس أو يميز بينها وبين بعضها بعضًا ولكن ما يوحد بينها هو المبدأ المنظم نفسه الذي يدفع الكائن إلى مستوى أبعد من مجرد الوقوف عند مستوى العناصر، وهو الذي يجمع تيار الأحداث في كليات، والذي يجعل من سلسلة النغمات لحنا يمكننا متابعته. إن وحدة هذه الحواس تكون معطاة هكذا، منذ البداية، ومعها تكون كذلك وحدة الفنون. فمن خلال مجرد العناصر الخاصة بالنغمات الموسيقية، أو ضربات الفرشاة الخاصة بلوحة تنشأ كلية عضوية زاخرة بالحياة. إنها الوحدة الجوهرية نفسها التي رآها أرسطو كمبدأ جوهري في الحس المشترك، وكذلك في الدراما الجيدة السبك.

كانت نظرية الجشطلت أول حركة ثورية في التفكير: وذلك من خلال

ـها الواضح عن وجهة النظر الأمبيريقية التي تنظر إلى الإدراك بوصفه رابطة من الأسهم المباشرة تتحرك من الإحساس إلى المخ. وقد تجلى ذلك في إعلانهم وجود الحس الأصيل الملازم الخاص بالوحدة التي تتضمنها عملية الإدراك، وتجلى ذلك في تعرُّفهم أهمية علاقة المعنى بالإدراك.

وقد وضعت مبادئ الجشطلت الخاصة بالبساطة والتنظيم والتناغم (الانسجام) والاستمرار وغيرها، الأساس الخاص بعمليات الاستكشاف العلمية الحالية للعمليات الإدراكية. وخلال التجارب المبكرة حول الضوء في أثناء الحرب العالمية الأولى وجد ماكس فرتهيمر أنه من خلال الإضاءة المنعكسة لشرائح منفصلة على شاشة - حيث تفصل بينهما مسافة صغيرة خلال جزء من الثانية - كان قادرا على إنتاج الإحساس أو الأثر الخاص بالحركة، وقد أطلق على هذه الظاهرة اسم ظاهرة فاي phi phenomenon وقد بدأ فرتهيمر بذلك مع كوفكا وكوهلر - اللذين تابعا هذه التجارب - في تطوير النظرية القائلة إن الإدراك يكمن في العلاقة: أي في شيء ما مختلف عما يوجد في الإحساسات المنفصلة. وقد جرى الاهتمام بالإحساسات في

البداية للوصول إلى الكليات المنظمة لها. وقد اعتقدوا أن الوصول إلى الكليات يجعل من الممكن تحليل هذه الإحساسات. أما البدء بالتفاصيل والعناصر الفرعية فلا يمكن من ذلك.

إن المبادئ العلمية تكمن في المسافات الموجودة بين العناصر وليس في العناصر ذاتها، والمعنى موجود في التفاعل الذي ينشأ بين العناصر، وفي العلاقة التي تشكل كلا موحدا، وليس في الأجزاء المنفصلة ذاتها. واليوم فإن التركيز في دراسة الإدراك يقوم على أساس الاهتمام بالعلاقة، وعلى نحو أساسي في ضوء الطريق التي تعمل من خلالها المناطق المتخصصة في قشرة المخ البصرية معا لتكوين الإدراك الموحد. فلم يعد ممكنا ـ كما قال عالم النيورولوجيا سمير زكي ـ أن نفصل عملية الرؤية عن عملية الفهم، ولا أن نعزل اكتساب المعرفة البصرية عن الوعي [٣].

إننا عندما نرى وجها إنسانيا، هناك، حتى للمرة الأولى، هل نقوم في البداية بالتسجيل السلبي أو الكامن أو حتى المستتر أو غير الفعال لكل أو بعض خصائص هذا الوجه، كاستدارته وحجمه ولونه وما يشتمل عليه، إما من خلال تجميع هذه المكونات، وإما من خلال إدراك الكل؟ ألا تعني رؤية وجه ما عملية خاصة بإنتاج نمط يشتمل على الخصائص العامة المميزة للكل، مثل استقامة الحاجبين، وبروز الأنف، وزرقة العينين أو سوادهما مثلا؟ إن ما ندركه يكون عبارة عن تكييف الخصائص الإدراكية المميزة، أو جعلها متناسبة مع البنية التي أوحت لها المادة المنبهة أكثر من إدراك هذه المادة نفسها، فهذه الأنماط الكلية من فئات الشكل والحجم والنسبة والتناسب واللون.. إلخ، مع التعبيرات التي تحملها، هي ما نتوصل إليه عندما نرى ونتعرف ونتذكر هذه الوجوه. هذه الفئات الإدراكية هي الشروط المسبقة الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها؛ حيث إنها هي التي تسمح لنا بفهم ما ندركه، أو بأن نفهم إدراكيا ما نواجهه.

إن الفئات الإدراكية يمكن وصفها باعتبارها عامة، ويمكن وصفها باعتبارها مجردة أيضا؛ وذلك لأنها ليست مقصورة على موضوع محدد، ولكنها يتم اكتشافها، ومن ثم تطبيقها على أي موضوع يتناسب معها.

إن هذه الفئات الإدراكية ـ في ضوء التصور الجشطلتي ـ ليست نواتج تقطيرية جرى الحصول عليها من خلال الخبرة التي تراكمت نتيجة التفاعل مع عدد كبير من الحالات الفردية؛ ولكنها ـ بدلا من ذلك (إذا استعرنا



مصطلحات كانط) ـ أشكال خالصة من الإدراك الحسي تتسم بالتلقائية. وتكون ممكنة التفسير في ضوء تلك النزعة الخاصة نحو البساطة البنائية، وهي النزعة التي تحدث بشكل خاص في قشرة المخ البصرية Visual Cortex كاستجابة لعمليات التنبيه. إن الشكل المنبه الفردي يدخل فقط إلى قلب عملية الإدراك عندما يستثير نمطا خاصا من الفئات الحسية العامة. هذه الفئات هي البدائل العقلية للمنبهات الحسية، كما هي الحال عندما يقدم وصف علمي لشبكة من المفاهيم العامة، باعتباره مكافئا لظاهرة معينة موجودة في الواقع. ومثلما تكون طبيعة المفاهيم العلمية مانعة لهذه المفاهيم من أن تمسك بهذه الظاهرة «نفسها» بشكل مباشر، كذلك تكون الفئات الإدراكية غير قادرة على أن تشتمل على المادة المنبهة ذاتها إما بشكل كلي. وإما بشكل جزئي. فالوصف العلمي الأقرب للتفاحة مثلا يمكن أن يعطى من خلال قياس وزنها، وحجمها ووضعها في المكان (أفقي/ رأسي) وطعمها... إلخ.

أما الفئة الإدراكية الأقرب لهذه التفاحة فيمكن أن تتعلق أكثر بالنمط النوعي المتعلق بخصائصها الحسية، كالاستدارة والثقل والطزاجة والاحمرار والاخضرار... إلخ. إن هذا يعني أن العمليات الأولية الأساسية في نشاط الإدراك ليست مجرد عمليات تسجيل سلبية للمنبهات الحسية. إن الإدراك يشتمل على أنشطة إبداعية خاصة بالوصول إلى ـ أو اقتناص ـ البنية الأساسية المميزة لموضوع معين. إن ما يحدث خلال الإدراك شبيه بما يحدث عند مستوى العمليات العقلية العليا، ويوصَف باعتباره فهما أو استبصارا.

إن الإدراك يشتمل على تجريد من حيث إنه يقوم بتمثيل الحالات الفردية من خلال أشكال أو تشكيلات من الفئات العامة، فالتجريد إذن يبدأ ويوجد عند أكثر مستويات المعرفة تمهيدية أو أولية، أي مع اكتساب المعلومات الحسية.

إن عملية الإدراك ـ إذن في ضوء التصوير الجشطلتي ـ هي عملية فعالة إيجابية انتقائية. تختار وتقوم بالتحديد، وليست عملية سلبية كما نظر إليها بياجيه، وليست مرحلة أولى في العمليات المعرفية كما نظرت إليها مدارس عديدة في علم النفس؛ لكنها عملية كلية تستند إلى مفاهيم وفئات إدراكية كلية خاصة بها، هي عملية قادرة على الاختيار والاستبعاد، على اشتمال وتضمين كل ما هو جوهري وأساسي في تكوين البنى أو الأشكال أو الصيغ الكلية، وعلى ترك وتجاهل كل ما يتناقض مع هذه البنى الجشطلتية أو يعمل ضدها [4].

أرنهايم والتفكير البصري

التفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال أرنهايم في كتابه «التفكير البصري» Visual Thinking (1969). وقد ميز أرنهايم في هذا الكتاب بين نوعين من المعرفة هما: المعرفة الحدسية Intuitive Cognition والمعرفة الذهنية أو العقلية Intellectual cognition. وتحدث المعرفة الحدسية في رأي أرنهايم في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية، ومن ذلك ما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما إدراك لوحة تشكيلية، إنه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، وتمارس هذه المكونات تأثيراتها الإدراكية بعضها في بعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة. يحدث هذا بطريقة كلية داخل عقل المتلقي أو المستمع أو المشاهد. ويؤكد أرنهايم أن هذا التفاعل هو تفاعل شديد التركيب، وأن جانبا كبيرا منه يحدث تحت أو أدنى مستوى الشعور، وأن الناتج النهائي لهذا التفاعل يصبح مشعورا به أو مدركا عند وصولنا إلى تكوين مدرك كلي للوحة أو المقطوعة الموسيقية أو العمل الأدبي، ويتم تنظيم هذا المدرك بطريقة مرهفة، كما تُحدَّد طبيعة مكوناته الخاصة من خلال موضعها أو وظيفتها في العمل ككل. ويشير أرنهايم إلى أن جانبا كبيرا من تفكيرنا ومن سلوك حل المشكلات لدينا ينشط من خلال هذه المعرفة الحدسية.

أما فيما يتعلق بالنوع الثاني من المعرفة، وهي المعرفة العقلية، ففيها يضطلع الشخص - بدلا من امتصاص الصورة الكلية، أو العمل الإبداعي باعتباره كلا متكاملا - بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل. إنه يصف كل لون، وكل شكل، وكل نغمة، وكل جملة... إلخ، ويعد بعض القوائم الخاصة بهذه العناصر، ثم يتقدم نحو فحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الفردية، ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب بين هذه العناصر. وهنا يؤكد أرنهايم أنه ليس هناك صراع ضروري بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، فالتفكير الإبداعي وعمليات التذوق الفني كذلك في الفنون وفي العلوم أيضا، إنما يتميزان بذلك الامتزاج الخاص بين التفاعل



الحر للقوى داخل المجال وبين الوحدات أو القوى الأكثر تحديدا، التي تظل ثابتة داخل السياق. المتغير أن المعرفة الحدسية (الكلية التركيبية) والمعرفة العقلية (الجزئية التحليلية) ضروريتان بشكل خاص خلال عمليات الإدراك [٥].

يعتمد الإنسان وكذلك الحيوان – في رأي أرنهايم – معظم الوقت على المعرفة البصرية، فالآباء أطول قامة من الأطفال، والرجل قد يرتدي بذلة زرقاء، وتوجد عينان في الوجه فوق الأنف، ويبدو الجسم الإنساني متجانسًا من الأمام. كل هذه الحقائق تعرف بصريًا، مع أن الكلمات قد تكون موجودة أيضا للتعبير عنها. والطفل يرسم ما يراه لا ما يعرفه، ودون محاولة لإحداث الانفصال بين العمليات الإدراكية والعمليات المعرفية، فكل نشاط خاص بالرؤية يتضمن عملية التقاط الملامح العامة المميزة للموضوع المدرك. كذلك فإن كل معرفة بصرية بعيدة عن أي موضوع مدرك فردي بعينه، تتطلب إدراك الملامح البنائية المميزة. والوحدة المتكاملة للمعرفة البصرية والإدراكية هي أمر أساسي بالنسبة إلى الصغار والكبار. وتتعلق الرؤية وإدراك العموميات بالخصائص الثلاثية والدائرية. فهناك خصائص أولية للموضوعات وليس خصائص فردية. فالطفل يدرك صفة «المثلثية» العامة أولاً ثم تأتي بعد ذلك التفرقة بين المثلثات الفردية (قائم الزاوية – منفرج الزاوية... إلخ). و«الكلبية» كذلك صفة تدرك بشكل مبكر، قبل معرفة وتحديد الخصائص المميزة لكلب معين. فإذا كان هذا حقيقيًا فإننا نتوقع أن يكون تعلق الطفل بالتمثيلات الفنية أو غير الفنية المبكرة التي تقوم على أساس الملاحظة القليلة الخبرة، أي بالعموميات أكثر من تعلقه بالتفاصيل النوعية.

استمر أرنهايم يطور أفكاره حول الفنون البصرية بشكل عام، وظلت فنون الأطفال تجتذب انتباهه دائما. وقد ذكر في كتابه « التفكير البصري Visual Thinking، الذي سبق أن أشرنا إليه، أنه إذا أراد المرء أن يتعقب التفكير البصري (أي عمليات فهم العالم من خلال الصور) فإنه يجب أن ينظر إلى الأشكال والعلاقات الجيدة التكوين. وهذه الأشكال توجد فعلا ـ في رأيه ـ في الأعمال التي تنمو عند المستويات المبكرة من الارتقاء. ومن أمثلة هذه الأعمال رسوم الأطفال: وذلك لأن عقل الصغير ينشط من خلال أشكال أولية أساسية بسيطة يمكن تمييزها بسهولة عن تعقد الموضوعات التي يصورونها.



واختيار المفاهيم البصرية وتحديدها يشتملان على نوع من سلوك حل المشكلات سماه أرنهايم ذكاء الإدراك Intelligence of Perception فإدراك موضوع ما يعني اكتشاف الشكل البسيط الذي يمكن تصوره عقليا، والشيء نفسه صحيح بالنسبة إلى التصورات التمثيلية التي نحتاج إليها لعمل الصورة. فالمشكلة هنا تتضمن إذن نوعا من حل المشكلات من خلال إدراك الموضوع البسيط القابل للفهم، وذلك قبل تكوين المفاهيم التمثيلية الضرورية لإنجاز الصور الخاصة به، وهذا يشتق أساسا - في رأي أرنهايم - من خلال طبيعة الوسيط (الخط واللون ومادة الصلصال.. إلخ، وشكل استخدامها أيضا)، كما أنه يتفاعل أيضا مع المفاهيم الإدراكية المختلفة. ويظهر حل هذه المشكلات براعة عالية، ويختلف من فرد إلى آخر حتى لدى الأطفال الصغار ولدى الراشدين الكبار أيضًا [٦].

جيمس جيبسون وإيكولوجيا الإدراك البصري

خلال الحرب العالمية الثانية كان جيمس جيبسون J.jibson ضابطا في سلاح الطيران الأمريكي، وكان من واجباته أن يطور أفلاما تدريبية لحل بعض المشكلات الخاصة بإقلاع الطيارين وتحليقهم وهبوطهم. وأدرك جيبسون سريعا أن ما كان معروفا عن هذه الأمور لم يكن كافيًا بالنسبة إلى الأغراض التدريبية، فقام بفحص طبيعة المعلومات المتاحة لقائد الطائرة. وخلال ذلك طور نظريته الخاصة حول الإدراك البصري التي تقوم في جوهرها على دراسة الخصائص المتغيرة والثابتة في عملية الإدراك البصري، وهي الخصائص التي أطلق عليها اسم أنماط التدفق البصري Optical Flow Patterns. وقد اعتبر هذه الأنماط ذات أهمية كبيرة في تزويد الطيارين بمعلومات هادية حول اتجاهاتهم وسرعاتهم وارتفاعاتهم. وتتعامل النظرية خلال ذلك مع التصميم أو التخطيط Layout الخاص بالمكان المدرك. وهي ليست نظرية عن إدراك المكان في ذاته، ولكنها نظرية عن كيفية تنظيم الضوء وانعكاساته المختلفة، من وعلى السطوح والموضوعات المختلفة على الأرض. وقد أدخل جيبسون تطويرات عديدة على نظريته، فقدم ما يسمى بالمنحى الإيكولوجي في الإدراك البصري Ecological Approach to Visual Perception عام ١٩٧٩. وقد استخدم كلمة إيكولوجي لتأكيد التفاعل بين الكائنات الحية والبيئة في محاولة منه لحل الثنائية الشائعة في كثير من النظريات المطروحة



بين الإنسان والبيئة، فوجهة النظر الإمبيريقية مثلاً تؤكد أهمية البيئة الخارجية في تحديد السلوك وارتقاء الطفل، في حين تؤكد البنيوية (معرفية بياجيه مثلاً) دور العمليات العقلية الداخلية.

وقد حاول آرنهايم وآخرون تجنب هذه الثنائية من خلال الحديث عن العمليات الفنية في الفن باعتبارها عمليات رمزية، وآكد أرنهايم دور الإدراك البصري في الفن عموما. لكنه نظر إلى الإدراك أيضا باعتباره آساسا عملية رمزية. في حين كانت التساؤلات حول العالم الخارجي قليلة المعنى. وتبنى جيبسون نموذجا تفاعليا لإيجاد حل لهذه الثنائية المحيرة، وقال إن المعرفة التي يحصل عليها المرء من العالم الخارجي تحدث فقط عندما يحدث التفاعل بين الإنسان والعالم أو البيئة. وأحد مفاهيمه الأساسية هو مفهوم ثوابت البنية Invariants of Structure، وهي تلك العناصر الخاصة في المجال البصري التي تصبح ذات دلالة وأهمية بالنسبة إلى القائم بالنظر والإدراك، ويُشار إليها بشكل عام بمصطلحات مثل: الحافة Edge أو الطرف، ومحيط الشيء، والضوء، والشكل.. إلخ. فالطفل - في رأيه - تكون لديه فكرة عامة عن القطة التي يتعرفها من كل الزوايا، وفي كل وضع، بحيث تصبح فكرته عن القطة غير مرتبطة بشكل خاص، آي بقطة معينة. إنها يمكن آن تأخذ آشكالا عديدة داخل النظام البصري. لكنها مع ذلك تكون غير متغيرة (ثابتة)، حيث إنه يجري التعرف إليها كقطة وليس كشيء آخر. وقد رفض جيبسون فكرة المجال البصري Visual Field، أو إسقاط المجال البصري كصورة على الشبكية وقدم بدلا من ذلك مفهوم المنظومة البصرية Optic Array، وبذلك تجنب الثنائية التي تخلقها فكرة المجال الموجود خارج الشخص والوقائع التي تحدث داخل رأسه وهنا يبدو شديد القرب من الفيلسوف ميرلوبونتي في توحيده بين جسد الفنان وما يدركه في البيئة.

في المنظومة البصرية يجري التنبه للثوابت Invariants وفقا للمعلومات التي يجري البحث عنها وكذلك الخبرة السابقة والتعلم. والمنظومة البصرية تنتج من ذلك التفاعل البصري بين الفرد والبيئة، وهي تتغير باستمرار، ونادرا ما تكون في حالة ساكنة. ويقول جيبسون إن الرسم، مثلا، يمكن أن يكون مثل الصور الفوتوغرافية، تسجيلا لإدراكاتنا، لكنه ليس بالضرورة فوتوغرافيا؛ لأنه يشتمل على آنواع عديدة من الخبرة الإدراكية، مثل الخبرة بالسرعة والحركة واللون، وإن الفنان أو الطفل يمكنه تسجيل هذه الخبرات باعتبارها صورة ساكنة لمنظومة ثابتة الحركة.

لقد أكد جيبسون، خلال نظريته التي يضطلع دائما بتطويرها، أهمية عملية التقاط المعلومات في الإدراك البصري، ورفض خلال ذلك النظريات التي تؤكد دور عمليات الإحساس في الإدراك الفني. والصور والرسوم في رأيه هي وسائل للتخاطب وتخزين المعلومات وتراكم المعرفة ونقلها إلى الأجيال التالية من البشر. وهناك بنية موجودة في الصورة واللغة. لكن بنية المعلومات في الضوء المحيط أكثر ثراء واستمرارا من بنية المعلومات الموجودة في اللغة. ويقول جيبسون إن كل فنان يعرف أن هناك أفكارا يمكن التعبير عنها بصريا دونما حاجة إلى التعبير اللفظي عنها. فاللوحة في رأيه هي عرض للمعلومات البصرية التي لا تتكون من نقاط لونية أو أشكال مألوفة ذات معان محددة فقط، لكنها تكون أيضًا ذات تنظيم بصري يتكون من تدريج (هيراركي) من الوحدات المتفاعلة. ويجب أن تكون هناك طاقة تنبيه كافية في المنظومة البصرية كي تستثير المستقبلات الحسية لدينا. والإدراك البصري يقوم على أساس التقاط المعلومات وليس على أساس مجرد الاستثارة الحسية. والعمليتان متميزتان [٧].

أشار جيبسون كذلك إلى أن التشابه بين الكاميرا والعين تشابه زائف؛ وذلك لأن الصورة الشبكية retinal image هي المرحلة الأولى فقط في العملية المركبة التي نسميها الرؤية. إن العين هي جهاز بيولوجي لتصنيف أو التقاط المعلومات المتاحة خارجنا في المنظومة البصرية المحيطة بنا، فنحن نحرك نظراتنا المحدقة وأجسادنا في البيئة. وتتشكل المنظومة البصرية المحيطة من خلال انعكاسات الضوء المنتشرة والمتعددة التي تجيء من السطوح الخارجية المحيطة بنا. إن هذه المنظومة تحيط بنا من كل جانب، وتكون في حالة تدفق اهتزازي reverberating، وينتج منها المعلومات التي يسميها جيبسون الثوابت، أي الخصائص التي لا تتغير مع تغييرنا للزوايا أو المناطق أو الاتجاهات التي نرى من خلالها.

إن المنظومة البصرية ـ في الخارج ـ هي المثير الذي تستجيب له العين البشرية، وتكون الصورة الشبكية هي المرحلة المبكرة فقط في هذا التطور. إن الإبصار هو عملية خاصة من الاستكشاف الذي يحدث عبر الزمن، وهو ليس عملية فوتوغرافية لتسجيل الصور. إن الكاميرا ليست الأداة التي يمكن من خلالها إدراك البيئة الكلية عن طريق التقاط عينة منها، لكن العين البشرية تفعل ذلك كما قال جيبسون. إننا بقيامنا باستكشاف المنظومة البصرية الثلاثية الأبعاد الخاصة بالبيئة بأبعادها أو ثوابتها المميزة مثل الخط المحيط

والنسيج أو الملمس والانتظام... إلخ - التي تكون ثابتة في ظل حدوث التحولات - نستطيع بذلك أن نميز بين الأشياء، وأن نراها كأشياء ثابتة وموجودة خارجنا. ولعل هذا هو السبب في كون المعلومات الثنائية أو ذات البعدين، كالصور الفوتوغرافية، هي من الأمور التي يكون مستحيلا بالنسبة إلى الشخص الذي فقد بصره منذ ولادته حتى أن يتخيلها. كما أنها قد تكون صعبة بالنسبة إلى الشخص المبصر كي يقرأها بشكل كامل: وذلك لأننا لا نستطيع أن نتحرك بداخلها كي نلاحظ الأشكال والملامس والأنماط الثابتة، وكذلك لا نستطيع أن نستبعد منها المعلومات غير المناسبة [٨].

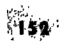
لقد أكد جيبسون كذلك أهمية النقاط التالية:

١ - إن دراسة الإدراك البصري ينبغي أن تشتمل على أفراد لا يقبعون بين جدران المعامل ويتعاملون مع أجهزة معملية خاصة بالإبصار، لكن هذه الدراسة ينبغي أن تتم خارج المعامل، في البيئة الخارجية العادية، حيث يعيش الناس وينشطون في حياتهم اليومية؛ وذلك لأن الإدراك هو من الأمور التي تحسن دراستها عندما يكون الناس في حالة حركة ومشاهدة، ويعيشون في بيئات أو مجتمعات طبيعية لا بين جدران المعامل.

٢ - الإدراك البصري ليس - ببساطة - نتيجة للمزج أو التركيب بين الصور من خلال عمليات التثبيت البصري، كما اعتقد البنائيون أو الإنشائيون Constructivists؛ لكنه محصلة للطريقة التي يؤثر من خلالها الضوء في مظهر الأشياء والموضوعات داخل مجال الرؤية، أي المنظومة البصرية المحيطة، أو المكنة إذا استخدمنا لغة جيبسون أي بنى العناصر الخارجية المرئية الموجودة أمام أعيننا، والتي يضيئها المصدر الضوئي، وهي البنى التي تتغير مع تغير القائم بالمشاهدة عبر المشهد.

٣ - من خلال التغيرات الطفيفة في المنظومة البصرية المحيطة تنشط العمليات الخاصة بإدراك العمق والحجم في المخ على نحو تلقائي دونما حاجة إلى الحسابات العقلية الواعية.

٤ - بدأ جيبسون دراساته عام ١٩٥٠، وخلال ثلاثين عاما تالية طور فكرته القائلة إن إدراك العمق هو دالة (وظيفة) للطريقة التي يقوم الضوء من خلالها بتشكيل أسطح الأشياء داخل عالم الرؤية البصرية. فعلى سبيل المثال فإن درجات الميل المتموجة الخاصة بمجموعة من الكثبان الرملية تنتج شكلا يستقبل



الضوء بشدات متفاوتة، مما يعطي انطباعا بالعمق أيضًا. ويعتقد جيبسون أن درجات الميل المرتبطة بالنسيج أو السطح أو الملمس الخارجي لهذه الكثبان تشتمل على معلومات خاصة ثابتة للأسطح المضاءة، وخصائص لا تتغير بتغيير القائم بالمشاهدة موضعه. فأيا كانت الوجهة التي ستدير إليها رأسك، ستظل القمم الخاصة بهذه الكثبان الرملية أقرب بعضها إلى بعض مع استمرار تراجعها او بعدها عن النقطة التي تنظر من خلالها إليها. وفي ضوء ذلك يحصل القائم بالرؤية على المعلومات المناسبة حول الأشياء، فيقترب منها أو يبتعد عنها.

وقد انتقدت هذه النظرية كثيرا. ومن بين أبرز الانتقادات الموجهة إليها القول إنها تناسب الرؤية لدى الحيوان أكثر من مناسبتها للرؤية لدى الإنسان، فالحيوان المتنبه يستكشف البيئة على نحو دائم، ويكون الإدراك بالنسبة إليه أشبه بالدعوة إلى القيام بنشاط معين. لكن البشر يستخدمون العلاقات بين الصور، ويربطون بين الأشياء التي يرونها من خلال معايير ودلالات وأفكار معينة. ويقوم الإدراك لديهم على أساس الخبرات السابقة، والعوامل الثقافية، والقدرات اللغوية التي تسهم في التصور الكلي الخاص بالإدراك البصري، وقد أهمل جيبسون الاهتمام بكثير من هذه العوامل والأبعاد [٩].

الصور العقلية واللغة (نظرية الترميز الثنائي لبايفيو)

قدم «آلان بايفيو»، وهو عالم نفس من جامعة تورنتو بكندا، ما سمي بنظرية الترميز الثنائي (أو المزدوج) Dual coding للمعلومات، وأشار من خلال هذه النظرية إلى أن المعلومات يجري تمثلها في الذاكرة من خلال نسقين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطان تماما، هما نظام التفكير بالصور العقلية والنظام اللفظي. وتقول هذه النظرية كذلك إن نظام الصور يتعلق بالموضوعات والوقائع العيانية (المحسوسة الملموسة) المكانية أو المتصورة، أما النظام اللغوي فيتعلق بالتعامل مع الوحدات والبنى اللغوية المجردة. وعندما يزداد تمثل المعلومة المدخلة إلى الذاكرة لهذين النظامين (الخاص بالصور واللغوي) يزداد وجودها داخل العقل بطريقة مناسبة. وفيما يلي مثال لاستخدام هذه النظرية مع المواد اللفظية والصور:

نلاحظ أن كلمات مثل «تفاحة»، «سهم»، «جبل» من ناحية، ثم كلمات مثل «طاعة»، «شجاعة»، «سعادة»، من ناحية أخرى، كلها كلمات مألوفة، لكن المجموعة الأولى من هذه الكلمات تتكون من كلمات عيانية وقادرة على إثارة

صورة حيوية داخلية خاصة بالشيء الذي تشير إليه. أما المجموعة الثانية من الكلمات فهي أقل في قدرتها على إثارة هذه الصور من المجموعة الأولى. وتشير الدراسات التي قامت على فروض هذه النظرية إلى أن الكلمات العيانية التي تستثير الصور العقلية الداخلية تكون أسهل في تعلمها من الكلمات التي لا تفعل ذلك. وتفسر النظرية هذه السهولة في التعلم بافتراضها أن الكلمة العيانية (التي تشير أكثر من غيرها إلى أشياء واقعية محددة) يتم تمثيلها من خلال الصور والمعاني اللفظية، وذلك لأنها تتكون من شكل خاص، ولون خاص، وملمس خاص، ورائحة خاصة.. إلخ. كما أن لها اسما خاصا يطلق عليها، ولذلك تدخل مثل هذه الكلمات كلا من نظام الذاكرة الخاص بالصور والنظام الخاص بالكلمات. هذا بينما توضع الكلمات المجردة في النظام اللفظي فقط، وذلك لأنه لا توجد لها إحالات واقعية قوية، كما هي الحال في الكلمات الخاصة بالأشياء الواقعية أو العيانية. هذه الثنائية في التمثل والتخزين في الذاكرة تجعل هناك ثنائية في الوسائل التي يمكن من خلالها استدعاء الكلمات العيانية. ومن ثم تكون الذاكرة أفضل بالنسبة إلى هذه الكلمات [١٠].

نتيجة لما سبق ينصح كثير من خبراء التربية والتعليم بأهمية المزاوجة بين الكلمة والصورة في المراحل المختلفة لتعليم الصغار والكبار أيضا. وفي مجال الأدب تكون الكلمات والأبيات الشعرية والجمل التصويرية المشحونة بالصور أكثر قدرة على إثارة خيال القارئ، ومن ثم على قيامه بالمشاركة الوجدانية والعقلية في العمل الأدبي من الكلمات والجمل والصور، وقد يؤدي إغراق الكاتب في التجريد اللفظي إلى وصوله إلى مشارف الغموض الفني، ومن ثم فقدانه الصلة بالمتلقي دون فكرة كبيرة عظيمة أو إبداع متألق.

إن الفكرة الأساسية لدى «بايفيو» تقوم في جوهرها على أفكار العالم روجر سبيري وزملائه في مجال الوظائف الخاصة بنصفي المخ الأيسر والأيمن. وأهمية ما قدمه بايفيو تتمثل في أنه ربط اللغة بالنظامين الأساسيين في المخ (اللفظي والخاص بالصور أو البصري)، فاللغة إذن ترتبط بهذين النظامين الأساسيين للمعرفة وتشغيل المعلومات، ويتعلق النظام الأول منهما كما هو معروف بالكلام واللغة بشكل مباشر، فنحن يمكننا التفكير في ضوء الكلمات والعلاقات المختلفة فيما بينها، كما توجد هناك أيضا في هذا السياق تلك العمليات اللفظية الداخلية التي تتوسط أو تقوم بدور مهم في السلوك اللغوي، أما النظام الآخر



لتمثيل المعرفة فهو - كما سبق أن ذكرنا - يتعلق أكثر بالصور العقلية. وهكذا فإننا لو قلنا مثلا «الولد ذو الشعر الأحمر يقشر برتقالة خضراء» فإن فهمنا لهذه الجملة ربما كان يشتمل على نوع ما من الصور العقلية الخاصة بهذا الولد وهذه البرتقالة وكذلك العلاقة بينهما، وليس مجرد استعادة هذه الكلمات ومحاولة استظهارها ككلمات تذكر لهذه الجملة فيما بعد. هذه الصور - كما يشير بايفيو - قد تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة أشكالا تمثيلية شديدة التحديد والتفصيل، كما أنها تكون ذات معنى، وتظهر كاستجابة ترابطية للكلمات، وتلعب دورا مهمًا في تذكرنا وفهمنا للغة. كما قد تختلف من وقت إلى آخر اعتمادا على الوقائع والخبرات السابقة، وكذلك السياق الحالي الذي تظهر فيه. كذلك فإن الصور العقلية لا تحتاج في بعض الحالات إلى أن يستدعيها المرء بشكل شعوري كامل كي تقوم بوظائفها المطلوبة، كما يمكن أن تستثار هذه الصور بشكل صريح كاستجابة أو رد فعل للمنبهات المتعلقة بها.

نظريات التفكير بالصورة

ما الصورة العقلية؟ هل هي صور أو لقطات داخلية للأشياء الموجودة في العالم الخارجي؟ هل الصور العقلية هي مجرد صور محاكية أو تمثيلات للأشياء التي نراها ونسمعها أو نعايشها؟ هل الصور العقلية ذات طبيعة مجردة عادة، أو ذات طبيعة عيانية مجسدة؟ هذه وغيرها هي الأسئلة التي حاول علماء النفس الإجابة عنها في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وما بعدهما، حين ظهر ما بدا أنه ثورة في الدراسات النفسية للصور العقلية. هكذا بدأ بعض العلماء يطرحون أنظمة أو نماذج نظرية تقول إن الصورة هي نمط تصويري أو تمثيلي عقلي داخلي للمدركات الخارجية، وأحيانا ما كان يشار إلى هذا النمط من خلال مصطلحات، مثل الصورة المناظرة «والعقلية» و«الكلية»، وتسمى النظريات التي تندرج تحت هذا الاتجاه باسم نظريات الصورة الواقعية Picture theories أما النظريات البديلة لنظرية الصورة فيمكن تصنيفها في مجموعتين: المجموعة الأولى منهما تتعلق بذلك التوجه العام الذي يرى أن الصور العقلية حالات أكثر تجريدا من الصور الواقعية، وتطلق على أصحاب هذا الاتجاه مسميات مثل: النظريات الافتراضية propositional theories، والوصفية، والتجريدية، وأحيانا النظريات المضادة للصورة العقلية Anti - Image ويفضل بعض العلماء أمثال بيتر

موريس P. Morris، وبيتر هامبسون (١٩٨٣) أن يطلقوا على هذا الاتجاه اسم نظريات الوصف Description Theories. من ناحية أخرى، فإن المجموعة الأخرى من النظريات البديلة تنظر إلى التفكير بالصورة على أنه شكل من أشكال التخيل والسلوك «كما لو» as if كان هناك شيء ما نراه أو نتظاهر بأننا نراه. ويطلق على أصحاب هذا النوع الأخير من النظريات اسم نظريات لعب الدور Role - playing theories.

أولا: نظرية الصورة الواقعية Picture theory

يرجع تاريخ هذا النوع من النظريات إلى أفلاطون وأرسطو قديما، كما أنها لاقت قبولا في الآونة الأخيرة. وتؤكد هذه النظرية أن التصور المرئي يتضمن وجود كيانات في العقل أو الرأس تشبه أو تقوم بعمل الصور العقلية، وتتكون هذه الصورة من نسخ أو بقايا انطباعات حسية وأحاسيس مرئية كانت فيما مضى تشبه الصورة، ومن ثم فهي لا تتناسب إلا مع النسخ في حالة التصور البصري.

وقد قام كوسلين Kosslyn ومساعدوه بسلسلة من التجارب بهدف دراسة عمليات التفكير بالصورة من خلال خصائصها المكانية، وقد أوضحت تلك الدراسات أن الصور العقلية مشابهة لعملية الإدراك لشيء واقعي أو حقيقي، وقد اعتمدت معظم تجارب كوسلين على افتراض أن الصورة لها خواص مكانية يمكن فحصها، وأننا نحتاج إلى وقت أطول لفحص المسافات المكانية الأبعد مقارنة بالمسافات الأقرب [١١].

ترى هذه النظريات ـ كما قلنا ـ أن الصور العقلية تشبه الصور الفوتوغرافية الموجودة في العقل، وأن معالجة الصور العقلية داخل المخ أمر وثيق الصلة بالمعالجة والرؤية والتدوير مع الموضوع المتصور. ويرى بايفيو أن الصور العقلية هي تمثيلات مناظرة Analoguous representations مستمدة أصلا من الإدراك، ويعني هذا أن الصور البصرية تتكون من معلومات خُزِّنت حول السطح والمظهر والبنية الطبيعية للأحداث والموضوعات، وقد جرى تجميعها بواسطة الإدراك ثم تنظيمها في صور تشبه الموضوعات والأحداث الأصلية. وتعتبر نظرية الترميز الثنائي لبايفيو، التي سبق أن تحدثنا عنها، إحدى النظريات التي تندرج ضمن إطار نظريات الصورة شبه الواقعية هذه. فالناس في ضوء ما قال هذا الباحث



يتذكرون ويفكرون من خلال الكلمات والصور العقلية، وتعتبر الصور العقلية أفضل من التذكر والتفكير وفي تمثيل الطريقة التي تكون أو تبدو عليها الأشياء أو تظهر من الكلمات؛ وذلك لأن الصور العقلية تشبه بطريقة مباشرة الموضوعات أو الأحداث التي تقف هذه الصور كبدائل لها، وهكذا يقال إن الصور لها الخاصية المميزة المتعلقة بالعيانية Concreteness أو التجسيد الواقعي، وهي الخاصية التي لا توجد في حالة الكلمات. كذلك، فإنه مثلما قد تعرض الصور الخاصة بالمناظر الطبيعية للأشجار والجبال والأنهار وقطعان الماشية كلها معا في لقطة واحدة، كذلك قد تخبرنا صورة عقلية بالكثير حول العلاقات بين موضوع وآخر، أو عن الكثير حول العلاقات بين جوانب مختلفة لموضوع واحد؛ وذلك لأنها يمكنها أن تمثل المعلومات بطريقة مكانية موازية للموضوع الأصلي.

وبشكل عام تؤكد نظرية بايفيو أهمية التفاعل بين الصور والكلمات في تحقيق عمليات التذكر والتفكير المتسمة بالكفاءة [١٢]. وقد انتقدت نظرية بايفيو هذه لأنها افترضت أن الصور والكلمات وحدها كافية كأسس للتذكير والتفكير والمعرفة، من دون افتراض لوجود عمليات إضافية تقوم بالوساطة والتحويل والتفكير في الأنشطة المتعلقة بهما.

إن الكاميرا لا تحتوي على المعرفة لمجرد وجود فيلم بداخلها كما كان الفيلسوف ڤيتجنشتين يقول، فإعادة عرض أو نقل العالم داخل رؤوسنا لا يخبرنا في ذاته بشيء مهم حول هذا العالم [١٣]. المهم هو التفكير في هذه الصور الخاصة بالعالم وتفسيرها في ضوء تصوراتنا وأفكارنا وميولنا وتفضيلاتنا وقيمنا، وغير ذلك من الأبعاد التفسيرية.

يرى كوسلين أن الصورة العقلية تشبه المدركات الحسية أكثر من تشابهها مع الصور الواقعية. والصور في رأيه أيضًا هي محصلة لعمليات خاصة بالتكوين أو الإنشاء العقلي، فالصور العقلية المدركة على نحو واع يجري تجميعها معا في التمثيلات الأساسية المجردة الموجودة في الذاكرة الطويلة المدى، والتي هي بدورها (التمثيلات) أقرب إلى أن تكون توصيفات لمظاهر الأشياء وليس مجرد تسجيلات لهذه المظاهر ذاتها، ثم إن هذه الصور الواعية أو المتعلقة بالجانب الظاهري أو الخارجي المتعلق تتحول فتصبح لها العلاقة نفسها مع القوام المجرد الأساسي لها، والأمر مشابه لما يقوم به أنبوب أشعة الكاثود بالنسبة إلى برامج الكمبيوتر التي قامت بتوليده أو إنشائه. إذن هناك



وحدة عقلية مماثلة لوحدة العرض البصري داخل الكمبيوتر Visual Display unit (VDU) تعمل على مساندة عملية تكوين الصور العقلية، ليس من خلال منع عرض الصور الواقعية التي لم تُحلّ بشكل مناسب؛ ولكن من خلال الاحتفاظ بتمثيلات عقلية تشبه التمثيلات التي تحدث في حالات الإدراك.

وقد تحدث كوسلين عن كثير من العمليات المرتبطة بالنشاط الخاص بالصور العقلية ومنها، تمثيلا لا حصرا، ما سماه الإحاطة بالصورة Image Scanning، أي تحويل بؤرة انتباه المرء البصرية عبر موضوعات واقعية خلال فترة زمنية محددة، كأن أتحول من موضع معين في لوحة فنية إلى موضع آخر، أو أن أتأمل صورة فوتوغرافية جماعية لاكتشاف ما إذا كان هناك شخص أعرفه كان يقف بين زملائه في المدرسة منذ عشرين عاما [١٤].

لقد افترض كوسلين أن التفكير بالصورة يرتبط بالوسيط المكاني البصري الذي يحتوي على كثير من المعلومات الأساسية التي تسهم في تكوين الصورة العقلية. وقد قام النموذج الذي قدمه وطوره على أسس من المشابهة بين عمل المخ البشري وعمل الكمبيوتر، وقال بوجود مخزنين دائمين للمعلومات في المخ يفيدان في تكوين الصور هما: ملفات الصورة Image Files والملفات الافتراضية Prepositional، حيث تشتمل ملفات الصور على معلومات تتعلق بكيفية تكوين صورة كاملة أو جزء منها في الوسط المكاني الحسي. أما الملفات الافتراضية فهي لا ترتبط بشكل حسي معين، بل تشتمل على معلومات خاصة بالمعنى فقط، وتعتبر مجموعة من الفروض التي تضع علاقات بالخصائص المختلفة المميزة لشيء ما، وهناك علاقات خاصة موجودة بين ملفات الصور والملفات الافتراضية تحدث عنها كوسلين [١٥].

ثانيا: نظريات الوصف، النظريات الافتراضية

قال أصحاب هذه النظريات ومنهم بيليشين Z. W. Pylyshyn إن أصحاب نظريات الصورة شبه الواقعية قد اعتمدوا في تصوراتهم نوعا واحدا من المعاني المرتبطة بكلمة «تمثيل»، بينما يعرِّف قاموس أوكسفورد، مثلا، كلمة «تمثيل» تعريفات عدة مثل: الاستدعاء من خلال الوصف أو التصوير أو الخيال والتشكيل، ووضع التشابه أمام العقل، أو الحواس، وهذا يتضمن أربعة معايير أو بدائل على الأقل هي:



١ ـ إن التمثيل يساوي الوصف للطريقة التي يبدو عليها أو يظهر بها شيء ما.

٢ ـ إن التمثيل يشبه عملية رؤية الصورة.

٣ ـ إن التمثيل يشتمل على التخيل والتظاهر بالرؤية أو السلوك كما لو كان المرء يرى.

٤ ـ إن التمثيل وثيق الصلة بصنع الأشياء وصياغتها ونحتها، أو صياغتها على مثال معين.

ويعتقد بيليشين أن نظريات الصور شبه الواقعية أو شبه الإدراكية تقوم على أساس فكرة غير ملائمة حول التمثيل: وذلك لأنهم تبنوا وضعا نظريا يقول إن التمثيل يشبه عملية رؤية صورة واقعية. إن هذا يدفع عملية الإدراك ـ في رأيه ـ إلى أن تكون متعلقة بالرؤية لما يحدث داخل العقل وليس خارجه حيث تحتاج الصور الواقعية المكتملة إلى وجود كائن صغير مكتمل النضج داخل الرأس كي يفسرها.

وقد اعتمد بيليشين على اكتشاف هوبل Hubel ووايزل Wiesel لعوامل التحليل الخاصة بالرؤية البصرية [١٦] وكذلك على الدقة التي وصلت إليها عمليات المحاكاة من خلال الكمبيوتر لعملية الإبصار، فقال إن النظام الإدراكي يزودنا بتوصيفات أكثر مما يقدم لنا صورا واقعية محددة حول العالم، وهكذا تكون المعلومات المستخدمة في التفكير بالصور ـ في رأيه ـ مستمدة أصلا من الإدراك، لكنها تشبه الوصف المجرد أكثر من كونها صورة ممتدة عبر حيز مكاني معين. إن الصور هكذا هي مخرجات للنظام الإدراكي أكثر من كونها مدخلات Inputs له. إن الصور في رأي بيليشين هي ظواهر مصاحبة للإدراك، إنها أشبه بالعربة المعرفية أكثر من كونها تشبه الحصان. إن المحصلة لكل العمليات الإدراكية. سواء أكانت لفظية أم بصرية، هي في رأيه تمثيلات مجردة غير مكافئة، تمثيلات تكون أشبه بالمعنى الأساسي الخاص بالمشهد أو الحدث، ومن الممكن أن يستخدم هذا الوصف أو هذا التجريد أو هذا المعنى بعد ذلك في توجيه التفكير وحل المشكلات، أو حتى في أحلام اليقظة العادية.

إن المهم لدى أصحاب هذه النظرية هو تلك الافتراضات والقواعد العقلية الأساسية التي تقوم على أساسها الصورة، والتي تخزَّن من خلالها، المهم هو الخصائص البارزة المجردة للأشياء، وقائمة الصفات، وشبكات العلاقات، والإجراءات، وليس الخصائص التفصيلية لها كما كان أصحاب نظرية الصورة شبه الواقعية يقولون [١٧].



ونحن نعتقد أن هذا الخلاف بين هاتين النظريتين خلاف مصطنع أو مفتعل، فليس هناك ما يمنع من أن تقوم الصور العقلية على أساس المشابهة مع الواقع، على أن تتضمن هذه المشابهة اهتماما أيضا بالخصائص البارزة العامة المجردة أو الواصفة للأشياء والأحداث التي يجري تكوين الصور بشأنها.

ثالثا: نظريات لعب الدور أو التظاهر

في أواخر أربعينيات القرن العشرين تحدث رايل Ryle في كتابه «مفهوم العقل» The concept of Mind عن الحقيقة المألوفة الخاصة بأن بعض الناس يذكرون أنهم يرون أشياء موجودة بعين عقولهم، أو يسمعون أشياء في رؤوسهم حتى في ظل عدم وجود أشياء حقيقية ترى أو تسمع. ومثلما لا يكون القتلة على خشبة المسرح قتلة حقيقيين، كما لا يوجد ضحايا حقيقيون بالنسبة إليهم، وأنهم يتظاهرون بأنهم قتلة مثلما يتظاهر الضحايا بأنهم ضحايا، فكذلك تكون عملية رؤية أشياء بـ «عين العقل» غير متضمنة لأشياء ترى أو تسمع. ومع ذلك، فإن هذا لا يعني إنها غير موجودة، حتى بالنسبة إلى القائل بها على الأقل. إن الشخص الذي يتصور بعقله مدرسته الأولى قد يشبه بطريقة ما الشخص الذي يرى هذه المدرسة، لكن هذا التشابه لا يتسق مع تظاهره بأنه يرى هذه المدرسة فعلا، في حين لا يكون رائيا لها فعلا. إنه لا يرى صورة مشابهة للمدرسة؛ بل يتظاهر بأنه يقوم بدور المشاهد الفعلي للمدرسة إننا نجد ظواهر مماثلة في لعب الأطفال، وخاصة فيما يتعلق بالظاهرة المسماة الرفيق الخيالي imaginary companion، حين يتخيل الطفل وجود صديق له من الأطفال أو الحيوانات أو الدمى أو غير ذلك ويحادثه دائمًا ويتفاعل معه «كما لو كان» موجودا بالفعل.

عادت أفكار رايل هذه إلى الحياة مرة أخرى على يد أولريك نايسر، عالم النفس المعرفي البارز، ذلك الذي حاول أن يربط بين الإدراك والمعرفة، وحاول أن يجمع بين أفكار جيبسون حول التقاط المعلومات، وبين نموذج معالجة المعلومات القائم على أساس المحاكاة لأنشطة الكمبيوتر، ومن ثم حاول أيضا أن يدرس تلك المعلومات التي تُعالَج داخل العقل، وكيف تُعالَج، واقترح حلا لذلك دورة إدراكية perceptual cycle خاصة تمثل نظرية موحدة جديدة تجمع بين أفكار رايل وجيبسون ومنحى معالجة المعلومات المحاكي لنشاط الكمبيوتر، وتقوم على أساس النموذج النظري لدى بياجيه، وتشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي:



١ ـ مصادر المعلومات في العالم: وهي فئات من البيانات التي يمكن ان يستخدمها كائن حي معين. وتقوم البنى المعرفية المناسبة بالالتقاط الخاص للمعلومات، وتسمى هذه البنى بالمخططات العامة Schemata شريطة أن تكون هذه المخططات المعرفية في حالة استعداد أو توقع لالتقاط المعلومات.

٢ ـ التوقعات المستثارة داخل المخططات: وتشبه عملية وجود عدد من الفروض حول العالم. ويحصل النظام المعرفي للمرء على عناصر المعرفة أو وحدتها ـ ونظامها من خلال الملاحة المعرفية أو التجول المعرفي الذي يقوم به، سواء تم تحقيق هذه التوقعات أم لا. وتشبه هذه المخططات كذلك الفورمات Formats الموجودة في لغة البرمجة الخاصة بالكمبيوتر، والتي تحدد الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه المعلومات قبل أن يجري قبولها.

٣ ـ أما الوظيفة الثالثة للمخططات العقلية فهي التحكم في المخرجات أو في ذلك النظام الخاص بالاستكشاف الذي يقوم به العقل، وهذا هو العنصر الأخير في نموذج نايسر، والذي يتمثل في أخذ عينة من العنصر الأول، أي تلك المعلومات الموجودة في العالم وإعادة إنتاجها عبر عمليات معرفية عديدة.

أما فيما يتعلق بالتفكير بالصور فقد قال نايسر إن الصور العقلية وثيقة الصلة بالإدراك، وإن وجود صور عقلية داخل المخ يماثل عملية التخيل أو التظاهر بالرؤية. إنها عملية أشبه بالتوقع أو الاستعداد للإدراك، وهي ليست عملية خاصة باستعادة صورة عقلية شبه واقعية أو وصف إدراكي مجرد كما قالت النظريتان السابقتان. وتحدث عملية التظاهر هذه عندما توظف المخططات العقلية، والتي تستخدم عادة في الإدراك، عندما توظف أو تستخدم في سياقات بعيدة عن الدوائر أو سلسلة الأنشطة العادية الخاصة بها. إن هذه المخططات التي جرى فصلها أو إبعادها عن سياقها العادي تستخدم الآن على نحو خالص أو محض في شكلها التوقعي المتحرر من السياقات العادية بطريقة تجعل النظام المعرفي ينشط «كما لو» يدرك، في حين أنه في الواقع لا يقوم بذلك. إنها حالة شبيهة بحالات تعليق حالة عدم التصديق Suspending the disbelief التي يتحدث عنها نقاد السينما والمسرح والأدب والتليفزيون الآن، حيث يجري الإرجاء والتأجيل للأحكام المنطقية الواقعية الخاصة بالصدق والكذب الواقعيين والمنطقيين في مقابل حالة



الاستمتاع الخيالية التي يمر بها المرء في أثناء استمتاعه بهذه الخبرات الخيالية التي يعيش خلالها كما لو كان يرى ويعايش ما يدركه على نحو حقيقي وعلى نحو فعلي صادق.

إن المرء عندما يقول إنه يتخيل بعض الحدائق اليابانية الجميلة أو متحف اللوفر، فإن هذا لا يعني أنه يفحص صورة عقلية لهذه المعالم، لكنه يعني أنه يذكر نفسه بما قد يشعر به عندما يرى هذه المشاهد فعلا في الواقع. ويحدث الأمر نفسه بالنسبة إلى المشاهد والصور التي قد لا تكون موجودة في الواقع أيضًا، إنه يسلك كما لو كان يراها ويتفاعل معها، في حين أنها في الواقع افتراضية الطابع، وغير موجودة من الناحية الواقعية (١٨).

لقد حاولت نظرية نايسر أن تجد صلات بين التفكير بالصور والإدراك، وقد نحت جانبا الحديث عن طبيعة التمثيل العقلي المحايث للصور. وقد طور نايسر نظريته بعد ذلك في ضوء بعض الانتقادات التي وجهت إليها لكن المناقشة التفصيلية لها تخرجنا عن الحدود الخاصة بهذا الكتاب.

رابعا: المنحى المعرفي في دراسة الصور

وفقا لما يقوله أصحاب المنحى المعرفي، فإن المشاهد لا يقوم ببساطة بمشاهدة موضوع قد قام الضوء بتشكيله كما كان جيبسون يقول؛ لكنه يقوم بالوصول الفعال إلى استنتاج معين حول الإدراك، وذلك من خلال العمليات العقلية الفعالة.

وقد حددت كارولين بلومر Bloomer، أنشطة معرفية عديدة يمكنها أن تؤثر في إدراكنا البصري، وهي: الذاكرة Memory، والإسقاط Projection، والتوقع، Expectation والانتقائية Selectivity والتعود Habituation، والبروز أو السيادة Salience، والتنافر Dissonance، والثقافة Culture، والكلمات Words، وبيانها على النحو التالي:

١ ـ الذاكرة: وهي أكثر الأنشطة العقلية أهمية في الإدراك البصري الدقيق، وهي الصلة التي تربطنا بكل الصور التي رأيناها من قبل. قد استخدم الناس الصور منذ زمن بعيد كمعينات للذاكرة أو كوسائل لتقويتها، ومساعدتهم على تذكر احداث معينة أو مقاطع لفظية طويلة.



ولنتذكر قصة الشاعر الإغريقي سيموندس الذي استُدعي على نحو مفاجئ إلى خارج منزل صديقه الذي كان سيموندس يلقي فيه بعض أشعاره ذات يوم، وبعد أن غادر هذا الشاعر البيت سقط سقف الغرفة، وقتل العديد من ضيوف صديقه. وفيما بعد سأله أقارب الضحايا وهم في حالة من الكرب والأسى حول مصير أقاربهم، وكيف كانت حالهم في اللحظات الأخيرة. وقد استطاع سيموندس أن يتذكر هؤلاء الضحايا من خلال تذكر النظام الخاص الذي كانوا يجلسون من خلاله حول مائدة العشاء. وقد قادته هذه الخبرة المأساوية إلى القيام بعدد من التجارب المرتبطة بمثل هذا النوع من التدريب العقلي. وقد وجد أنه يستطيع تذكر مقاطع كبيرة من كتاباته من خلال تقسيمها إلى أقسام صغيرة، ثم إنه يقوم بعد ذلك بوصفها عقليا، أي من خلال التصور لوجود أشعاره في غرف عديدة مختلفة داخل منزل يتصوره أو يتخيله عقليا.

إن الربط بين صورة أو بين صورة وكلمة هو من الأمور المهمة في التذكر. ويستخدم طلاب الطب الآن مثل هذه الأساليب في تقوية الذاكرة من أجل تحسين تذكرهم لكثير من المصطلحات الطبية المعقدة التي يواجهونها خلال دراستهم.

٢ ـ الإسقاط: يرى كثير من المبدعين أشكالا تتكون من رؤيتهم للحقول والسحب والأشجار وتشكيلات الصخور. وقد كان ليوناردو دافنشي ينصح الفنانين المبتدئين بالنظر إلى السحب والجدران والصخور، حيث سترد إلى أذهانهم صور وأخيلة كثيرة تفيدهم في رسومهم.

ويستخدم بعض الأخصائيين في علم النفس اختبارات بقع الحبر (الروشاخ) والصور المبهمة التي يقال إنها تكشف عن سمات الشخصية التي يسقطها الأفراد على الصور فيرون فيها ما لا يراه غيرهم، في حين أنها في جوهرها مجموعة من الصور العشوائية الغامضة. هكذا يتم إسقاط الحالة العقلية على موضوع غامض، أو جملة، أو كلمة عامة تستخرج المعاني الخاصة منه. هكذا قد يقضي بعض منا دقائق أو ساعات يتأمل وجها يشبه وجه الإنسان شُكِّل من خلال المنحنيات والظلال على الخشب، في حين ينظر بعضنا الآخر إلى مثل هذه الصورة على نحو عابر أو سريع. إن الفرق هنا يكمن في العمليات العقلية، والخبرات الماضية والمعاني التي نفردها للصور التي نراها وندركها.

٣ ـ التوقع: عندما نتحرك داخل غرفة معيشة معينة قد نتوقع أن نرى أريكة وصورا على الجدار، وربما جهاز تليفزيون أيضا، لكننا قد لا نتوقع وجود آلة كاتبة في مثل هذه الغرفة، وقد لا نهتم بالنظر إليها عندما تكون موجودة. إن وجود التوقعات لدينا حول مشاهد معين وأحداث معينة يؤدي بنا إلى إدراكات بصرية زائفة أو مضللة أحيانا. وتعمل الفنون البصرية في أحوال كثيرة على عمليات تكوين التوقعات هذه، وكسرها بأشكال مفاجئة. ولعل أبرز ما يمكن ذكره هنا هو ما يحدث في أفلام الرعب أو الإثارة التي تبدأ بداية عادية أو ممتعة ثم سريعا ما تتصاعد الأحداث وينقلب مسارها من خلال صور مخيفة أو عنيفة غير متوقعة أو لم يحسب حسابها.

٤ ـ الانتقائية: كثير من عمليات الإدراك البصري تكون عمليات غير واعية، أي ليست متعمدة، أي تلقائية تدخل من خلالها أعداد كبيرة من الصور، وقد لا تترك آثارا تذكر بعد ذلك لدينا. إن كثيرا من صور الناس الذين نعرفهم، ومشاهد الحياة اليومية العادية، صور تدخل إلى العقل بطريقة تلقائية، ولا يحتاج الناس إلى القيام بأنشطة عقلية فعالة أو جديدة لإدراكها، فقد سبق تمثيلها داخل المنظومة الخاصة بالصور في المخ، وكل ما عليه أن يقوم به بعد ذلك هو أن يحدد الطريقة المناسبة للتعامل مع هؤلاء الأشخاص والموضوعات والأحداث في هذا الوقت أو ذاك، وفي هذا الموقف أو ذاك.

٥ ـ التعود: يعمل العقل البشري بطرائق عدة كي يحمي نفسه من التنشيط الزائد، ومن الصور غير الضرورية، ومن بين هذه الطرائق ما تحدثنا عنه من قبل، وهو الانتقائية، ويرتبط بها ميل هذا العقل إلى إهمال أو تجاهل المثيرات البصرية التي تشكل جانبا من الأنشطة المعتادة اليومية للفرد. فعندما تكون معتادا الذهاب إلى المدرسة أو العمل من الطريق نفسه كل يوم، فإنك لن تلاحظ في كل مرة المشاهد الموجودة عبر الطريق. لقد رأيتها كثيرا من قبل وتعودتها، ولم تعد تدهشك أو تثير فضولك، وكذلك الحال بالنسبة إلى الأفلام والأغاني التي تتردد كل يوم بشكل يؤدي إلى حدوث التعود بسبب طول التعرض، والتعود يؤدي إلى النفور والملل، وسوف نتحدث عن هذا الجانب الخاص المرتبط بآليات تلقي الصور والتفاعل معها في الفصل الأخير من هذا الكتاب. إن التعرض يؤدي إلى تناقص الاستمتاع على نحو تدريجي، ومن ثم



يؤدي إلى التعود، ومن ثم الألفة التي تولد الاحتقار. وهذه مسألة قد لا تنجو منها الأحداث السياسية والثقافية الكبيرة والمصيرية أيضا، وهنا تكمن خطورة الإعلام أيضًا.

لهذا يحب الناس تغيير القنوات، ويفضلون تغيير المسارات التي يذهبون من خلالها إلى أعمالهم، أو يمضون من خلالها حياتهم. إنهم يبحثون عن صور جديدة وغير مألوفة، ومع ذلك فإن التنبيه الزائد من خلال الصور قد يؤدي إلى ما يسمى بالصدمة الثقافية Cultural shock، حين تتم المقارنة بين المكان أو الصور التي تركها المرء أو غادرها إلى صور جديدة، وقد تكون هذه الصدمة بالإيجاب، حيث يكون الاستمتاع كبيرا، وقد تكون بالسلب حيث قد تجلب الخبرة الجديدة معها صورا منفرة، ومشاهد غريبة مفزعة، وخبرات ليست سارة أو يكون من الصعب على المخ أن يستوعبها أو ينتقي ما يناسبه منها.

وينصح العلماء الناس بالتفكير في الموضوعات المألوفة بطرائق جديدة للهروب من الآثار السلبية الخاصة بالتعود، والتي من بينها النفور والملل.

٦ ـ البروز: إذا كان للمثير البصري معنى بالنسبة إلى الفرد فإنه سيلاحظه بسهولة، فأطعمة معينة قد تذكرنا بخبرات سابقة معينة في أماكن معينة، ومشاهد معينة قد تجعلنا نظن أننا شاهدناها من قبل، أو مررنا بخبرات خاصة مع أفراد موجودين فيها، وهنا تبدو خبرة سبق أن خبرناها (أو سبقت الرؤية خبرة خاصة) déjà vu، حيث نعتقد أحيانا خلال مشاهدتنا لأحداث معينة أننا قد مررنا بهذه الأحداث من قبل، ولهذه الظاهرة أسباب متنوعة بعضها سيكولوجي وبعضها فسيولوجي.

إن الشخص الجائع سيلاحظ أكثر من غيره الدخان المنبعث من مدخنة أحد المطاعم، وسوف ينظر إلى صور إعلانات الأطعمة في الصحف، الملصقات المصورة وغيرها فترة أطول من غيره. وعالم البيولوجيا المدرب سيرى أشياء كثيرة في الشريحة المصورة الموجودة تحت الفحص الميكروسكوبي أكثر مما يراه الناس العاديون. ويكون للألوان والأشكال والصور معناها الأكثر تميزا ودلالة بالنسبة إلى الفنان المصور أو الرسام أكثر من غيره من البشر. وقل الأمر نفسه على كثير من أنواع الصور والأشكال والوسائط

البصرية التي نواجهها في حياتنا كل يوم. إن البروز هنا له دلالة البروز الخاص أو الدلالة الخاصة، وليس مجرد الوجود أو الحضور العام لهذه الصورة أو تلك.

٧ ـ التنافر: إن محاولة القراءة أثناء مشاهدة التليفزيون أو الاستماع لأغنية مرتفعة الصوت هو أمر صعب لأن العقل يفضل أن يركز على شيء واحد في الآن نفسه. إن الكتاب الذي نقرؤه ينبغي أن ينحى جانبا حتى نستمتع بالبرنامج التليفزيوني أو نستمع جيدا للأخبار التي ترد منه. لعلنا نلاحظ صعوبة متابعة الأخبار أو البرامج أو المسلسلات من التليفزيون، وهناك عناوين مكتوبة تمر سريعا أسفل الشاشة؛ لأن العين تذهب إلى أسفل مرة، وإلى أعلى مرة أخرى، وقل الأمر نفسه على الأغاني التي توجد أسفلها الآن بكثرة رسائل المشاهدين بعضهم إلى بعض، المسماة الرسائل القصيرة (SMS)، وبكل ما تشتمل عليه من فوضى، وتنافر، وعشوائية، وكلام غريب غير مألوف، وعبارات غزل، ورطانات، وكلمات جديدة صيغت بأشكال ونيات غير مألوفة وغير أخلاقية في حالات كثيرة. إن هذه الأشكال من الدمج بين الكلمات المنطوقة والمكتوبة والصور المتعددة والموسيقى والاتصالات الهاتفية... إلخ، تعمل على خلق رسائل بصرية لا يمكن للمشاهد أن يفهمها أو يتعامل معها بطريقة مناسبة، حيث يتجاذب كل منها عين المشاهد وأذنه وعقله واهتماماته خلال الآن نفسه.

٨ ـ الثقافة: تقوم العوامل الثقافية بدور مهم بوصفها تجليا للطريقة التي يتحدث بها الناس ويسلكون ويلبسون ويأكلون ويشربون ويتصرفون اجتماعيا، ويمارسون معتقداتهم الدينية. هكذا يكون للثقافة تأثيرها الكبير في الصور (الأيقونات الدينية)، وفي أعلام الدول وتصميمات الملابس، وطرائق تصفيف الشعر، فكلها لها معايير فردية وثقافية. إن الثقافة لا تعني الحدود الخاصة بجماعة معينة أو بدولة معينة، فالثقافة مصطلح يغطي جوانب عديدة، مثل الأصول العرقية أو السلالية، وكذلك الموقف الاقتصادي، ومكان العمل، والنوع (ذكر/أنثى)، والعمر، والتوجهات الجنسية، وجوانب العجز الجسمية، والمواضع الجغرافية، وكثير من جوانب حياة الفرد أو الجماعة. وتحدد الثقافة الأهمية المعطاة للعلامات التي تؤثر في الأفراد الذين يعيشون داخل هذه الثقافة أو تلك الثقافات: ومع أننا نرى بأعيننا، فإن كثيرا من جوانب تفكيرنا الواعي يتم من خلال أطر خاصة بالكلمات. هكذا تؤثر الكلمات ـ مثلها مثل مهارات

التذكر والثقافة - على نحو عميق في فهمنا وتذكرنا للصور المباشرة أو غير المباشرة. ويكون التخاطب في أفضل حالاته عندما تتفاعل الصورة والكلمات في أثناء التفاعلات الاتصالية أو التخاطبية [١٩].

خامسا: نظرية «أحسن» (نموذج الشفرة الثلاثية)

اقترح العالم أختر أحسن، المشرف على «مجلة الصور العقلية»، نظرية ثلاثية الأبعاد سماها نموذج الشفرة الثلاثية Triple code model: ISM وقد قال خلالها إن جوهر التفكير ليس المنطق ولا الافتراضات: بل السلوك الموجه بالصور والموجه نحو الصور. فالأفكار تنشط في السياق الخاص بالعالم الواقعي على نحو تصوري أو خاص بالصور، وعلى نحو جسداني أيضًا، وتعمل الروابط النشيطة التي تخلقها الفكرة على توليد المعنى الخاص بها. والفكرة في رأيه ليست منطقا يتحقق، بل معنى تم إنجازه. وهكذا، فإن كل فكرة، صراحة أو ضمنا، هي مكون ثلاثي يشتمل على الصورة والاستجابة الجسدية والمعنى.

١ ـ الصورة (I) Image:

وجدت الدراسات الإمبيريقية صعوبة في التمييز الحاسم بين الصور والإدراكات الحسية، حيث إنه قد يمكن تعريف الصور العقلية بأنها إحساسات مستثارة داخل العقل، وحيث تشتمل الصور على خواص المدركات الحسية نفسها ما عدا أنها تحدث داخليا. إنها تمثل الواقع الخارجي وموضوعاته بدرجة من الواقعية الحسية التي تمكننا من التفاعل مع هذه الصور كما لو كنا نتفاعل مع العالم الخارجي، وكما لو كانت هذه الصور، في الوقت نفسه، أيضا واقعية، ولكن بطريقتها الخاصة. إنها تمثل واقعها الخاص نفسه. إننا يمكننا إعادة تشكيل العالم من خلالها، وأن تقوم بتغيير هذا العالم من خلالها أيضًا، هذا إذا رغبنا في ذلك، وتوافرت لنا القدرة إضافة إلى الرغبة.

٢ـ الاستجابة الجسدية (S) Somatic Response:

إن رؤية صورة ما ينتج منها بالضرورة تغيرات جسمية معينة، أو تغيرات خاصة بالجهاز العصبي تتعلق بالهيكل العظمي والعضلي وأجهزة التنفس والحواس وغيرها. إن رؤية صورة التفاحة قد تأتي معها بالخبرات المرتبطة بلونها وملمسها وطعمها ورائحتها أيضا.

٣ ـ المعنى Meaning (M):

تشتمل كل صورة على معنى أو دلالة، ومن خلال المعنى يفسر الكائن الحي علاقاته بالصور البصرية أو العالم الخارجي. ويعتبر المنطق أو التفكير الافتراضي واحدا فقط من أشكال المعنى، لكنه معنى لا يحيط بكل أشكال المعاني التي يمكن للصور أن تحيط بها. إن المعاني قد تكون غامضة أو ناقصة أو جزئية أو واضحة تماما، في حين تكون الرؤية الحقيقية لصورة ما مشتملة على نوع من العلاقات الحميمة معها، علاقة لا تقوم بإفساد الطبيعة الحقة بهذه الصورة أو تلك.

وهناك تنويعات عدة يفترضها «آحسن» بين هذه المكونات، فأحيانا ما تأتي عملية الاستثارة للصورة بعد استثارة الاستجابة الجسدية، وأحيانا يحدث العكس، وأحيانا يسبق المعنى الصورة، وأحيانا العكس، وهكذا [٢٠].

سادسا: الإدراك البصري والإدراك اللمسي

اقترح فيكتور لوفيفلد وجود نمطين من الأنماط الإدراكية السيكولوجية ومن أساليب الرسم خاصة في مجال الفن: الأول هو البصري، والثاني غير البصري، وقد أطلق عليه اسم النمط اللمسي Haptic من الكلمة الإغريقية Hapitkas، التي تعني أن الشخصي يصبح قادرا على الإمساك بالأشياء. ووصف لوفيفلد هذين النمطين كما يلي:

١ ـ النمط البصري: وصاحبه غالبا ما يهتم بالملاحظة الخارجية للأشياء، ويقترب من مظاهرها ويشعر بأنه يراقبها. وأحد العوامل المهمة في الملاحظة البصرية هي القدرة على رؤية الكل أولا دون الوعي بالتفاصيل، ثم القيام بعد ذلك بتحليل الانطباع الكلي إلى الانطباعات التفصيلية أو الجزئية، ثم القيام في النهاية بتركيب هذه الأجزاء في كل جديد. إن صاحب هذا النمط يرى أولا الشكل العام للشجرة، ثم الأوراق والفروع المفردة لها، ثم في النهاية يدمج ذلك كله في شكل شجرة كلية. إنه يبدأ بتخطيط عام وانطباعات جزئية يجري إحداث التكامل بينها في صورة كلية متزامنة؛ وهذا ليس حقيقيا بالنسبة إلى الناحية السيكولوجية العامة فحسب، ولكن أيضا بالنسبة إلى نشاط الإبداع بشكل عام.



وهكذا يمكننا أن نلاحظ أن الأنماط البصرية غالبا ما تبدأ بالتخطيطات العامة للموضوعات، ثم تقوم بإثراء الشكل بالتفاصيل عندما يكون التحليل البصري قادرا على التوغل والاختراق أو النفاذ أعمق إلى طبيعة الموضوع.

يتعامل النفاذ البصري أساسا مع عاملين: أولا، مع تحليل الخصائص الأساسية المميزة لشكل الموضوع ذاته وبنيته، وثانيا، مع التأثيرات المتغيرة في هذه الأشكال والبنى، كما هي محددة من خلال الضوء والظل واللون والجو والمسافة، ولذلك فإن ملاحظة التفاصيل ليست دائما علامة على العقل البصري، فهي يمكن أن تكون إشارة أو علامة (أو مؤشرا) على ذاكرة قوية، أو على اهتمام شخصي أو خاص بهذه التفاصيل. أما بالنسبة إلى العقل البصري فإنه يكون من الضروري بالنسبة إليه رؤية تلك التغيرات التي تخضع لها هذه التفاصيل في ظل ظروف خارجية عديدة ومتنوعة ذكرناها سابقا.

ويميل الأشخاص أصحاب العقل البصري كذلك إلى تحويل الخبرات اللمسية والحركية إلى خبرات بصرية، فإذا أصبح الفرد صاحب العقل البصري على ألفة بموضوع ما في الظلمة التامة، فإنه يحاول أن يتصور بصريا كل تلك الخبرات اللمسية الخاصة به. إن التساؤل عن «كيف يبدو» هذا الشيء هو رد الفعل الأول لديه تجاه أي شيء يواجهه في الظلام. وبمعنى آخر: إنه يحاول أن يتصور في ظل ظروف بصرية ما يدركه من خلال حواس أخرى.

من هذه الوجهة يرى لوفيفلد أن المنحى البصري للاقتراب من العالم الخارجي هو منحى تحليلي خاص بالمراقب الذي يجد مشكلاته ويحلها من خلال الملاحظة المركبة للمظاهر الدائمة التغير للأشكال والأنماط.

٢ ـ النمط اللمسي Haptic إن الجانب الأساسي الوسيط للنمط اللمسي الخاص بالفرد هو الإحساسات العضلية الخاصة بالتفاعل بين جسد المرء وذاته، وكذلك خبراته الخاصة وانطباعاته اللمسية، وكل الخبرات كذلك التي تضع الذات في علاقة قيمة مع العالم الخارجي. في هذا النوع من الفن أو التفكير يتم إسقاط الذات باعتبارها الممثل الحقيقي للصورة، تلك التي تكون خصائصها الشكلية المميزة هي المحصلة لعملية تركيب خاصة جرت بناء على التفهم العقلي والانفعالي والجسمي للشكل والهيئة. إن الأحجام والمساحات تُحدَّد، هنا، من خلال القيمة الانفعالية الخاصة بالشكل والهيئة.



إن النمط اللمسي هو، أساسا، نمط ذاتي، ولا يقوم الأفراد أصحاب العقول اللمسية بتحويل الخبرات اللمسية والعضلية إلى خبرات بصرية. لكنهم يكونون راضين أو قائمين تماما بالحاسة اللمسية أو العضلية ذاتها كما أظهرت التجارب، ويحدث هذا حتى في الظلمة التامة.

وحيث إن الخبرات اللمسية هي خبرات جزئية، فإن الفرد يصل إلى مرتبة إحداث التكامل بينها فقط عندما يصبح مهتما انفعاليا أو عاطفيا بالموضوع ذاته الذي يتعلق به اللمس. وكثيرا ما يقنع الفرد بالخبرات اللمسية الجزئية والفرد هنا ـ كما قلنا ـ يستخدم ذاته كموضوع حقيقي يجري إسقاط خبراته عليه ولذلك فإن التمثيلات التصويرية الخاصة به غالبا ما تكون ذاتية إلى حد بعيد، حيث تلعب القيمة الانفعالية للأشياء دورا كبيرا في شعوره بالعالم وتوجهه نحوه [٢١].

يكون التذوق للفن والتربية الفنية ذا فاعلية إذا وضع المرء في حسبانه أهمية تنبيه هذين الشكلين أو النمطين من أنماط الإدراك والتعبير الفني والتفكير بالصورة والتفكير باليد أو اللمس، وهكذا يمكننا أن نختلف مع ما قاله مايكل أنجلو من أن الفنان يفكر بعقله لا بيده، فنقول إنه يفكر بعقله وبيده أيضًا. فالمصور والنحات مثلا يعملان بأيديهما فينشطان التفكير اللمسي، ويتخيلان بعقليهما ويدركان بعيونهما فينشط لديهما التفكير البصري، وهكذا يحدث التكامل بين الأسلوبين.

عرضنا لأهم النظريات التي حاولت تفسير عملية التفكير بالصورة من منظور سيكولوجي، وخاصة تلك التي اعتبرت أن الصور تقوم على أساس المشابهة للواقع أو على أساس الخصائص البارزة المجردة للشيء أو التي تهتم بعوامل أخرى غير التمثيل والتجريد وهذه النظريات في رأينا متكاملة أكثر منها مختلفة أو متصارعة لكنها عموما، قليلة الاهتمام بالإبصار المرتبط بالميديا والوسائط، وهذا ما ستضطلع به الفصول التالية من هذا الكتاب.





5 الصورة في الأدب

«تسير أياما بين شجر وحجر. نادرا ما تلتمع العين لشيء، فإن لمعت فعندئذ فقط تكون قد أدركت ذلك الشيء كعلامة لشيء آخر: أثر في الرمل ينبئ عن ممر نمر، مستنقع يعلن عن عرق ماء، زهرة خبازي عن نهاية الشتاء. كل الأشياء الباقية صامتة وقابلة للتغير إلا الأشجار والأحجار فكما هي».

إيتاليو كالفينو(١)
(مدن لامرئية)

كان هناك اقتناع منذ وقت طويل في النقد الأدبي بأن الشكل والصورة يلعبان دورا مهما في المجاز اللفظي، ومن ثم أصبح لكلمة «تصويري» أو «تشكيلي» figurative ـ ليس بالمعنى الزخرفي التزييني، ولكن بمعنى الإحالة إلى الصور البصرية المكانية ـ دور مهم في هذا المجال، وقد ارتبط هذا أيضا بالقبول العام لوجود علاقة قوية بين الشعر والتصوير.

فقد تحدث ليسنج في «لاؤوكون» عن أن التصوير موجود في الانطباعات البصرية المفردة، ومن ثم فهو يصل إلى وحدة وتماسك يستحيل الوصول إليهما في الأدب، في حين يكون الأدب قادرا ـ وعلى نحو فريد ـ على عرض تسلسل السرد الممتد عبر الزمان والمكان (٢).

وقال روبرت فروست إنه من خلال الصورة التي تأخذها القصيدة يستطيع الشاعر أن يصل إلى انطباع موحد واحد مباشر عن طريق وسائل وثيقة الصلة بالوسائل التي يستخدمها الرسام، كذلك أكد توماس هاردي ـ الروائي ـ أهمية أن يكون الشكل في الرواية جميلا بدرجة لا تقل عن

الجمال الموجود في الأعمال الفنية التشكيلية الرائعة، وبالطريقة التي تمنح العقل متعة فائقة. وقد أيد بلوتارك القول بأن الشعر صورة ناطقة، والصورة شعر صامت «ويكرر بن جونسون الاقتباس نفسه ويقول: «لقد أحسن صنعا»[٣].

ما العلاقات بين الصور الأدبية والصور التشكيلية؟ هل يمكن المقارنة بين ما يسمى «وجهة النظر» في الأدب وفكرة «المنظور» في التصوير؟ هل هناك تواز بين الشكل المكاني في الفنون البصرية والأدب؟ هل يمكن المقارنة بين ألوان المجاز والألوان المدركة في الفنون البصرية أو التشكيلية؟ هل هناك ما يوازي الحركات الحداثية في الفنون التشكيلية كالانطباعية والتكعيبية في مجال الأدب؟ ما انعكاسات التكنولوجيا البصرية الجديدة كالتصوير الفوتوغرافي والسينما على مجال الأدب؟ هل يستطيع الناقد أن يتحول بأدواته من مجال الأدب إلى مجال التشكيل والعكس؟ هل هناك تشابه بين ما حدث في فن التصوير بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي. حيث توالت المدارس والابتكارات، وما حدث في مجال الأدب حين أدى تحرر الأدب من الوظيفة المزعومة الخاصة بالمحاكاة إلى نوع من الانفجار في الطاقة الإبداعية حيث جرى الاستكشاف على نحو يتسم بالجسارة للعلاقات بين الرؤية البصرية والنص الأدبي؟ هذه أسئلة يهتم بها نقاد الثقافة البصرية وثقافة الصورة في المرحلة الراهنة، ونهتم ببعضها في هذا الفصل من هذا الكتاب.

لقد تطلب القص الواقعي في القرن التاسع عشر من الكاتب أن يتمتع بحدة بصرية تمكنه من خلق التأثير الخاص بالواقع الممثل في عمله بشكل مناسب. لقد كانت الرواية ـ كما قال ستاندال «تمسك بمرآة أمام الطبيعة».

كذلك مال إميل زولا ـ الروائي الفرنسي المعروف ـ إلى أن يسير على هدي النموذج الذي طرحه عالم الفسيولوجيا الوضعي الفرنسي كلود برنار، وأن يكتب روايات تقوم «على أساس الملاحظة والتجريب» بدلا من تلك الروايات التي تقوم «على أساس الخيال». وقد اتفق أصحاب المذهب الطبيعي في الأدب مع أصحاب المدرسة الانطباعية في فن التصوير على أهمية الاتكاء على حاسة الإبصار من أجل تقديم وصف فوري أو مباشر للمظاهر الخارجية للأشياء والأحداث، بدلا من اللجوء إلى النظرة المحدقة المخترقة والكاشفة للبنى الداخلية كما مال الواقعيون إلى فعل ذلك.

هكذا فإننا نجد زولا يتحدث عن «تجربة الروائي» بوصفها «ملاحظة إجبارية منظمة» أو «ملاحظة مقننة»، بدلا من كونها تسجيلا سلبيا للإحساسات. إن أسلوبه ـ كما يقال ـ يميل إلى أن يعكس نشاطا خاصا بشبكية العين، وذلك من حيث التزامه بتسجيل العالم المدرك أو المعيش كما في حالته الانطباعية، لذلك فإن التأكيد على المادة الخام، على الخبرة الخام المباشرة. المتحكم في ملاحظتها والتقاطها يتم بشكل علمي أو عملي دقيق.

لقد جرى من خلال المذهب الطبيعي في الأدب، كما تجلى بشكل واضح لدى زولا وبول بورجيه والأخوين جونكور، جرى تأكيد الاهتمام شبه الحوازي بالتفاصيل البصرية بدرجة تبدو شبه مرضية أحيانا، وكان التأكيد هنا يتم على أهمية جهاز الإحساس الخاص بالكاتب، وعلى تقوية عملية الانتباه للتأثيرات التي تحدث على السطح، والتي يمكنها أن تؤدي إلى تفضيل اللون على الشكل كما حدث لدى أصحاب المدرسة الانطباعية في الفن. لقد جرى التحول هنا من التركيز على الخصائص الأصيلة أو الجوهرية الملازمة للموضوع ذاته إلى تلك الخصائص المحددة لجهاز الاستقبال لدى الشخص القائم بالإدراك، أي بالخبرة الذاتية الخاصة به، الخبرة الذاتية الخاصة باللون لدى الفنان الانطباعي، والخبرة الذاتية المتعلقة بالدوافع والانفعالات والغرائز السلوكية شبه الحيوانية لدى الكاتب الطبيعي.

لم تكن إعادة الاكتشاف للون في مقابل الشكل أمرا متعلقا بالمدرسة الطبيعية فقط، فقد أشار بودلير إلى ذلك الانبعاث الجديد للون في أعمال ديلاكروا، كما أنه استخدم الكلمات الدالة على الألوان بكثرة في قصائده، وذلك خلال حديثه عن التأليفية أو التركيبية، حين أشار إلى أهمية الامتزاج الخاص بين الحواس المختلفة، خاصة الإبصار والسمع واللمس.

تشير التأليفية أو التركيبية، أو تراسل الحواس، إلى عملية المزج بين حاستين أو أكثر خلال الإدراك أو التعبير أو الإبداع. وقد كان بودلير ـ الذي تحدث عنها كثيرا ـ أقرب إلى النزعة الطبيعية في ولعه الخاص بالألوان، وقد ربط بين الألوان ونظريته الخاصة حول الاتفاق بين الظواهر الحسية والظواهر المفارقة أو الروحانية. وقد اتفق مع المدرسة الطبيعية في مراحلها المتأخرة في تأكيده عدم الثقة بقدرة الكاتب على تمثيل الأشكال المنتظمة الموجودة في العالم الواقعي من خلال اللغة، وفي ضوء المنظور الديكارتي الخطي المحدود للمكان.



ولم تكن الموضوعات غائبة تماما عن جماليات الشعر الرمزي، لكنها كانت موجودة بسبب ما تضمنته من إيحائية وقوة تستثير حالات تداعي الأفكار والانفعالات، وليس بوصفها موضوعات محددة في ذاتها. لقد أصبح اللون خاصية للأثر اللفظي أكثر منه صفة متعلقة بالموضوعات الملاحظة. وقد تجلى ذلك لدى مالارميه في قوله مثلا: «إن الزهرة غائبة عن كل الباقات». ولم يتخلص مالارميه كلية من الاعتراف بالأسبقية الأونطولوجية للعالم الطبيعي، لكنه كان ـ كما قال الناقد بول دي مان ـ أكثر شعراء القرن التاسع عشر قدرة على التضحية بثبات الموضوعات من أجل الوصول إلى الوعي الشعري المضيء [٤].

إن ولع الرمزيين باللون أكثر من الشكل، وسخطهم على ذلك الميل الخاص إلى المحاكاة الموجودة في الانطباعية والطبيعية صاحَبهما احتفاء خاص من جانبهم بما يسمى موسيقية الشعر أو موسيقى الشعر. لقد بحثوا هنا عن الإدراك لذلك الميل الذي كان موجودا على نحو جنيني في الرومانتيكية رغم هُيام أصحابها بالرؤية التنبئية المباشرة للشاعر، ولقد تجلى ذلك في فكرة الشاعر العراف أو المتنبئ السائدة لديهم، الراجم بالغيب، والمطلع على المجهول، وهي فكرة امتدت إلى نهايات القرن العشرين لدى بعض الشعراء العرب وأشهرهم أدونيس. لقد ذهب الرومانتيكون بعيدا في بحثهم عن تلك الفوضى المنظمة الخاصة بالحواس، وحيث يكون الإبداع نوعا من التنظيم للفوضى.

وقد اهتم الرمزيون بموسيقى ريتشارد فاجنر، حيث تجلى ذلك في دفاع بودلير عن أعماله خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر، وقد عبر ذلك عن تمجيد أصحاب هذه الاتجاه للصوت، وتقليلهم من أهمية المشهد البصري، حيث تم النظر إلى هيمنة اللون على الشعر الرمزي على أن اللون معادل شعري ولغوي للموسيقى، وذلك لأنه ليس له مدلول يوصف، بل إنه يتحرك مباشرة من العلامة إلى الإيحاء، وقد اهتموا بالتأثير الحسي للموسيقي في المستمع أكثر من اهتمامهم بالبنية الشكلية الأساسية لها.

وقد نصح بول فاليري الشعراء بأن يتذكروا الموسيقى، وقال مالارميه إن الموسيقى والأدب يمثلان الجانب المتحرك «الذي يلوح خافيا بعيدا أحيانا، ويبرق جليا أحيانا أخرى»، من تلك الظاهرة الحقيقية الواحدة التي أسميها الفكرة.



وقد صاحب تأكيدَهم التأثيرات الإيحائية للون اللفظي والموسيقي تراجع مقصود عن المعيار الاتصالي أو الاهتمام بالوضوح اللغوي الذي ساد الأدب الفرنسي طويلا. ولذلك ارتبط هذا الشعر بالرموز والغموض. لقد فصل الرمزيون بين الشعر الخالص والوضوح. ومن ثم أسهموا في تمهيد الطريق للاعتقاد أنه عندما يكون هناك بعد بصري موجود في النص أمام الوعي، فإنه ينتج غموضا لا معنى، بدلا من أن ينتج شفافية اتصالية مناسبة. لكن، وبسبب هذا التأكيد على الناحية الموسيقية في الشعر، قامت الرمزية نفسها أحيانا بسبر أغوار البعد البصري في الأدب بالطريقة نفسها تماما.

إن التأليفية معناها المزج الإبداعي للحواس، وليس الطرح التمييزي لحاسة على حساب الحواس الأخرى. كما أنه في كتابات مالارميه الأخيرة نجد تقبلا متجددا لأهمية وجود جوانب بصرية أخرى في الشعر، وهنا نجد بعض الاستكشاف للاتفاق بين اللون وجهورية الصوت، ومحاولة «لرؤية» الألوان أو الظلال الخفيفة للأصوات المتحركة التي تتردد أصداؤها، وهنا نجد محاولة لإبراز الحساسية الخاصة للمظهر الفعلي للنص المطبوع على الورقة، أي واقعه المادي بوصفه هوية غير تمثيلية في ذاتها، هنا نجد نسخة مبكرة من المقولة الحداثية النموذجية القائلة إن الشعر ينبغي ألا يعني: بل أن يكون [٥].

لم يكن الشعر البصري ابتكارا من ابتكارات فترة الحداثة، بل إن له جذوره القديمة لدى الشاعر الإغريقي سيمياس من جزيرة رءوس العام ٣٠٠ ق.م. وقد ازدهر هذا الشعر بعد ذلك عندما كانت المشجرات - كما في تلك القصائد التي يمكن أن تكون قراءاتها عموديا مساوية لقراءاتها أفقيا - شكلا منفصلا وشائعا لدى الشعراء ذوي الاتجاهات الدينية المعادية للأيقونات ثم عاد هذا الشعر خلال عصور النهضة والباروك عندما لعب شعراء وكتاب أمثال فيلون ورابليه بإمكاناته الإبداعية. أما خلال القرن الثامن عشر فقد تراجعت مكانته بوصفه نوعا من العبث إذا قورن بالفن الراقي أو العالي القيمة، لكنه لم يختف تماما، ثم عاد بشكل قوي مع مالارميه في نهاية القرن التاسع عشر.

لقد قام مالارميه بنشر قصائد تشمل كلمات كثيرة مختلفة عبر صفحات كتاب مفتوح محاطة بفضاء ممتد كبير مفتوح. لقد كانت العلاقات المكانية، وليس التركيب أو النحو المألوف للقصيدة، هو الذي يربط بين كلماتها معا. ولم يكن الهدف هو تأكيد المعاني الدلالية للكلمات، كما في الشعر البصري



التقليدي، ولكن أن يتشابه معها، بل أن يحدث الاضطراب فيها من خلال إبطاء ما للتدفق الخاص المتواصل للقصيدة، مما قد يخلق حالة من الإرجاء أو البطء في إدراك معناها. وكما قال ليوتار المعجب بملارميه، فإن الكلمة عندما تصبح شيئا فإنه لا يكون عليها ان تنسخ شيئا مرئيا؛ بل أن تجعل المرئي غير مرئي، شيئا غائبا أو مفقودا. إنها تمنح شكلا خاصا للمتخيل الذي تتحدث عنه [٦].

لقد كان هدف مالارميه أن يستثير لدى القارئ انفتاحا خاصا على الفكرة الغامضة التي حاولت أعماله دائما أن تثيرها. لقد حاول أن يقدم ما سمي بالشعر العياني أو المجسد Concrete poetry المميز لفترة الحداثة المتأخرة، وهي محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية. على غرار الموسيقى الكونكريتية التي أدخلت الأصوات اللاموسيقية إلى الموسيقى، واعتبرت كل مادة صوتية في الوجود مادة موسيقية [٧]، وهنا تختزل الكلمات لا إلى شيء؛ بل إلى شيئيتها المادية على الورقة، دون أي إمكانية اتصالية أو تمثيلية أو حتى إمكانية خاصة بالعبق على الورق. لقد كان من الصعب أحيانا قراءة مثل هذا الشعر بصوت مرتفع. وقد كانت الأنماط التي قدمها الرسام
-عر بول جيوم هي أحد الأشكال الاستثنائية التي تنتمي إلى الشعر البصري أيضا، وقد كانت متأثرة بالنزعة المضادة أيضا، وكما أنها كانت متأثرة بالنزعة المضادة للسرد لدى المصورين التكعيبيين والمستقبليين.

وقد طور شعراء مستقبليون أمثال مارينتي، ودادائيون أمثال تريستان تزارا، وهوجو جوبال، وراؤول هاوسمان، وغيرهم من الكتاب عبر القرن العشرين، طوروا أشكالا أخرى من الشعر البصري، ذلك الذي بدأ عودته الحديثة مع مالارميه.

حتى الروايات ذات الوعي البصري بالذات، أو التي سميت بالروايات الشيئية لدى آلان روب جرييه، كانت تكشف عن نزعة أيضا غير تمثيلية وغير اتصالية، نزعة تسير في اتجاه نزع الإنسانية عن الفن، إذا استخدمنا لغة أورتيجا جاست، والاهتمام أكثر بعالم الأشياء الواقعية، عالم الحواس والإدراك، العالم الذي تلعب فيه حاسة الإبصار دورا كبيرا ومهيمنا. إنه ذلك الوصف الخاص التفصيلي للاشياء في القصص الشيئية كان الهدف منه الإيحاء بصورة بصرية للاشياء من خلال السرد البصري المكثف.

إنه عصر الصورة البصرية في الفن والأدب أيضا. مثلما هو عصرها في السينما والتليفزيون والواقع الافتراضي.

يلاحظ محمد نجيب التلاوي، في دراسته المهمة عن «القصيدة التشكيلية في الشعر العربي». أن الظاهرة التشكيلية التي سخرت الفنون لخدمتها قد نمت في مجتمع سيطرت عليه الروح الدينية المعادية لكثير من الفنون. لا سيما الرسم والترسيم. ولم تكن الفنون التشكيلية ـ وقتئذ ـ قد أخذت وضعيتها الإبداعية أو التنظيرية، ولذلك كانت الإفادة منها نظرية... «وجاءت حيدة الخطوط الهندسية لتزجي الروح الدينية، وتبتعد عن الترسيم، وتعطي فرصة للتجريد. وكانت جمالية القصيدة التشكيلية تستمد مقوماتها من أصول كلاسيكية كالترتيب والتناسق والوحدة». وقد كانت القصيدة الجاهلية ـ نوعا من التخارج الجسدي للخطاب الشعري البليغ وموسيقاه العالية، وكأنها قصيدة الصوت المرتفع. ومن ثم اعتمدت القدرات الموسيقية الصوتية على النبر والقافية والوصف الحسي ومقاربة التشبيه، لتحريك العوارض الغريزية للتلقي الشفهي... وكانت الشفهية مناسبة للذهنية العربية القلقة الكثيرة الترحال، ولذلك اعتمدوا وحدة البيت، وكثرت القصائد الدائرية الحكي المناسبة للأداء الشعري مثلا عند كثيرين (كعنترة وامرئ القيس... إلخ)، وجاء الشعر التحريري التقليدي صدى مباشرا للإلقاء الشعري نفسه، وكأن اللغة الصوتية غلبت اللغة التحريرية، فكان الشطر الأول موازيا للشطر الثاني على امتداد أفقي واحد، وبينهما مساحة بيضاء وهي نفسها فاصلة الصمت اللازمة للتنفس أثناء الإلقاء الشفهي، ولم يكن هذا الشكل التقليدي هو الوحيد: وإنما شهد الشعر العربي محاولات السطر الشعر في وقت باكر، ثم انتشر التثليث والتربيع والتخميس، ثم أعاد الأعشى محاولة السطر الشعري، وابتدع أبو نواس القوافي الحسية... لكن هذه كلها كانت محاولات فردية، حتى كانت محاولات القصيدة التشكيلية، التي لم تنتشر الانتشار اللازم، على الرغم من امتدادها الزمني، لصعوبتها. ولأنها استراحت في أحضان شعراء الفرق الإسلامية والصوفية بخاصة. ولما تيسرت مواد الكتابة، وانتشرت صناعة الورق، وكثر تحرير النص الشعري، بدأت الملامح الفنية للقصيدة في الانحياز ناحية معطيات التحرير الشعري، فقل التشبيه، وكثر المجاز، ووجدت الصور المركبة، وزاد البعد التجريدي، وحدث التصادم بين التعود الشفهي ومستجدات التحرير، والذي انتهى بالعيب على أبي تمام (لماذا لا تقول ما يفهم؟) [٨].

كان أمر العناية بتحرير القصيدة قد ساعد - كما يقول التلاوي - على العناية بشكلها وجغرافيتها، «فدخلت الألوان، وتنوعت الخطوط، وتسربت الزخارف، إلى أن انتهى الأمر بظاهرة التشكيل الشعري البسيط، فالمركب، وكانت القصيدة التشكيلية بشكولها الهندسية، ثم بشكولها البنائية. وقد كان التشكيل جزءا مؤثرا، وقد جعل للنص الشعري وحدته العضوية اللازمة للتشكيل الغيبي، فارتفع النص فوق النص، فوحدة التشكيل. ولكن القصيدة التشكيلية - كما يشير نجيب التلاوي - قامت على النصية التقليدية، فلم تأت بجديد يذكر في الموسيقى الشعرية أو الأغراض الشعرية، ولكنها لفتت النظر إلى إمكانات الشعر التقليدي إذا زود ببعض أنواع القصيدة [٩].

تشكل العلامة اللغوية مكونا أساسيا للخطاب الشعري الحديث، «غير أن القراءة تواجه في بعض التجارب الشعرية لونا مخصوصا من القصائد تعتمد علامات غير لفظية، وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثل «علامة العلامات» في النص، وتعتمد طرائق جديدة في التعبير، وتنويعات لم تألفها العين من قبل توجه المتلقي وتفرض عليه لونا مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص، وفي هذا الإطار تتنزل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تمثل تصورا معينا للكتابة، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية» [١٠].

وتأسيسا على ذلك يرى إنيس أن الخطابات البصرية Calligrammes مثلا «ليست نصا يضاف إليه رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينضم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلي متكامل يسهم في ضخ المعنى. لقد أصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها، حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان، أو لنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة. لقد أدت التطورات التي حدثت في فنون التصوير الفوتوغرافي والرسم والفنون البصرية إلى تطورات في فنون السرد الأدبية، والعكس صحيح» [١١].



عصر لاؤوكون

لعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية - كما يقول عبد الغفار مكاوي - هو تلك العبارة المنسوبة إلى سيمونيدس الكيوسي من جزيرة كيوس في بلاد اليونان وقد عاش من نحو العام ٥٥٦ ق.م إلى نحو العام ٤٦٨ ق.م.، والتي يقول فيها إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو التصوير شعر صامت. وقد وردت هذه العبارة مرة أخرى في كتاب «فن الشعر» للشاعر الروماني هوراس (٦٥ ق.م - ٨ ق.م)، وفيها شبه القصيدة بالصورة (كما يكون الرسم يكون الشعر).. ومنذ أن وصف الكاتب الإغريقي الساخر لوكيان (نحو ١٢٠ - ١٨٠م) هوميروس بأنه رسام مجيد، وأيده في هذا بترارك شاعر النهضة (١٣٠٤ - ١٣٧٤م) انطبقت صفة الرسامين أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء، منهم فرجيل، وسبنسر، وشكسبير، وملتون، والشعراء الذين سموا أنفسهم باسم السابقين على رفائيل، والشعراء البارناسيون، وعدد كبير من شعراء العصر الحديث. وقد رفض بعض النقاد والشعراء هذه العلاقة، لكن التأثير الكبير المؤكد لها جاء من خلال كتاب «لاؤوكون» (١٧٦٦) لأديب عصر التنوير الكاتب والناقد ليسنج، الذي نظر إلى الشعر والتصوير من حيث علاقتها بالزمان والمكان، فالشعر زماني والتصوير مكاني [١٢].

لقد قدمت مجموعة النحت الموجودة الآن في الفاتيكان في روما - وهي معالجة تشكيلية رائعة للموضوع الذي عالجه فرجيل في الإنيادة(*) - مثالا فريدا لنقد ليسنج المقارن. يحكي الشاعر قصة الحيتين الهائلتين الخارجتين من زبد البحر اللتين تقدمتا بفمين يفحان وبتقوسات ضخمة فوق الأرض والتفتا حول طفلي لاؤوكون في عناق مزدوج. ثم يصف كيف أن الحيتين أمسكتا بلاؤوكون نفسه داخل حلقاتهما الضخمة وأطبقتا على خصره، والتفتا حول عنقه، وقد ارتفعت رقبتاهما الطويلتان فوقه، في حين يجتهد هو أن يمزق العقد بيديه والسماء تردد صوت صرخاته [١٣].

يلاحظ ليسنج الذي يفترض أن النحاتين القدامى قد أخذوا موضوعهم عن فرجيل، يلاحظ عدة نقاط تحيد فيها معالجتهم عن معالجته، فقد أزالوا جميع اللفات عن جسم الضحية وعنقه حتى الفخذين والقدمين. وهم لا يعرضونه بملابسه الكهنوتية كما فعل فرجيل ولكن عاريا. وقد فعلوا هذا

(*) الإنيادة: ملحمة ألفها فرجيل، على نمط الإلياذة والأوديسة لهوميروس، عن تأسيس روما (المحرر).



لأن الوصف الشعري الذي يشبع الخيال بروعة لم يكن صورة للفنان الذي كان هدفه أن «يعرض الألم وتفاعلات السم في الجسم». «فالثوب في الشعر ليس ثوبا لأنه لا يخفي شيئا، أما النحاتون الذين يخضعون كل هدف أصغر للجمال، فهم يرفضون أن يطمسوا جمال الجسم العضوي تحت اللباس» [١٠].

توضح صرخة لاؤوكون، التي وصفها فرجيل، وطمسها النحاتون، وخلدها ليسنج، الفرق أحسن توضيح. تدوي هذه الصرخة المدهشة في آذاننا كصوت، وتبدو كأنها ترتفع أمامنا كالشبح على جميع الصفحات المتعبة التي طور فيها الشاعر الناقد ليسنج مناظرته.

يذكرنا ليسنج بأن الإغريق لم يرسموا غير الجميل، فهم لم يرسموا ليقدموا شواهد على مهارتهم أو ليعطوا تمثيلا مجردا للأشياء، ببساطة لأن هذه الأشياء حقيقية. «كان الجمال بين القدامى هو القانون الأعلى للفنون التشكيلية». ولهذا السبب أحجموا كلية عن التعبير عن تلك الأحاسيس التي تطلبت التواءات الوجه القبيحة الناتجة من الألم. «ولم يلطخ الغضب واليأس شيئا من إنتاجهم. وأستطيع أن أؤكد ذلك لأنهم لم يرسموا أيا من آلهة الانتقام». ولذلك السبب يعتقد ليسنج أن تيمانثيس في رسمه لتضحية إفيجينيا «قد أبان الوجوه الحزينة للمتفرجين، ولكنه أخفى وجه الأب الشديد الحزن. وليس هذا لأنه عجز عن أن يرسمه؛ ولكن لأنه كان يمكن أن يرسم الأسى الذي يليق بأجاممنون بقسمات قبيحة لا أكثر. إن مثل هذا الأسى لا يسمح بأن يخفف إلى حزن، فلم يبق إلا أن يخفيه. وبالطريقة نفسها وصل نحاتو لاؤوكون إلى قمة الجمال المنسجم مع الألم الجسدي للبطل! [١٤].

إن ليسنج - كما تقول ريتا عوض - وإن وضع حدودا فاصلة بين الشعر والتصوير، فإنه يجمع بينهما في توجههما إلى هدف مشترك هو المحاكاة، وفي مطابقة وسائل كل منهما أو إشاراته لطبيعية الموضوع المحاكى. وهذه المطابقة هي التي تؤدي إلى كون الدال Signifier ممثلا للمدلول Signified حتى يمكن إدراكه إدراكا حدسيا مباشرا يأتي متزامنا مع إدراك الإشارة. ويرى ليسنج أن التمثيل - sentation repre هو المبدأ الأساسي في الفنون. بل إن عماد مذهبه هو القول إن الفن تمثيل. ومن هذا المنطلق يمكن التمييز لدى ليسنج بين نوعين من الإشارات هما: الإشارات الطبيعية، والإشارات الاعتباطية. فالإشارات الطبيعية تعبر عن الكمال والنظام في العالم الطبيعي،

وتجعل ذلك العالم شفافا ومعروفا للإنسان بالإدراك الحسي المباشر. أما الإشارات الاعتباطية فتوجد فجوة بين الدال والمدلول، فتدفع المتلقي إلى الاهتمام بالدال، فيضعف وعيه للمحتوى المدلول، وتكون معرفته الغامضة به معرفة رمزية، أي إنها لا تدرك إدراكا حدسيا. إن إشارات الأشكال والألوان التي يستخدمها التصوير طبيعية، وإشارات الأصوات التي يتألف منها الشعر اعتباطية؛ لأن الكلمات والعبارات المفردة في اللغة لا ترتبط ارتباطا حتميا بالمدلول. وهنا يبرز المبدأ الأساسي الذي يسعى ليسنج إلى تأكيده في لاؤوكون، وهو أن الشعر أسلوب خاص في استخدام اللغة تصل فيه الإشارات الاعتباطية إلى مرتبة الإشارات الطبيعية، ويتحقق للشعر ذلك باستخدام اللغة المجازية ولا سيما الاستعارة والتشبيه [١٦].

من التصوير إلى الأدب وبالعكس

يقول نورمان بريسون في مقدمته لكتاب «حول فن الرؤية»، وهو من تأليف ميكي بال، إن ما قدمته «بال» في مجال الفنون البصرية هو إسهام مختلف عما قدمه كثيرون من مؤرخي الفنون، فهي تبدأ من النهاية، من الفهم السيميوطيقي للرمزية في العمل الفني، الذي يمثل إشكالية في كل خطوة من تلك السلسلة التي تبدو بسيطة، والتي تشتمل على: المتحدث، الرسالة، المستمع. وتشير الحقيقة الخاصة بأن الأعمال الفنية تشغل فضاء من نوع يختلف عن الفضاءات التي تشغلها الموضوعات الأخرى في العالم، وهو فضاء يتمثل في حالة فن التصوير، ويتشكل داخل الأركان الأربعة الخاصة بإطار اللوحة، تشير إلى أن العمل الفني يتم بناؤه كي يتحرك بعيدا أو ينتقل بعيدا عن مبدعه أو منتجه، وكذلك عن السياق الأصلي له. إنه يحمل من خلال إطاره إلى أزمنة وأمكنة مختلفة. إن الإطار يشكل عرفا أو تقليدا (أو اصطلاحا) يتم من خلاله رسم العمل الفني بوصفه عملا متحركا من الناحية الدلالية، عملا يتغير وفقا لظروفه الأخيرة، ووفقا للشروط الخاصة برؤيته. إن كل مشاهد يجلب معه أو يحضر معه خلال عمليات المشاهدة كل تراثه الثقافي. كما أن العمل الفني يُرى ويفسَّر من خلال شفرات الرؤية الموجودة في الموقف الجديد أو المتجدد، ذلك الموقف الذي يكون العمل الفني موجودا أو معروضا من خلاله. هكذا تتعدد الرؤى للعمل الفني بتعدد الأزمنة والأمكنة، كما أنها قد تتعدد خلال الزمن



الواحد بتعدد الأفراد المشاهدين له. وحيث إن فن التصوير يشتمل على أنماط من الدلالة عالية التشبع والكثافة والتركيب، فليست هناك طريقة ما لتقطير الدلالات والاحتمالات الممكنة للعمل الفني بشكل كامل. إن العمل الفني هو مناسبة خاصة لأداء معين في مجال المعنى الخاص به، حيث لا يوجد أداء واحد يكون قادرا بمفرده على تجسيد كل الاحتمالات الدلالية للعمل الفني: ولذلك فإنه أيا ما كان عمق التأويلات المقدمة لتفسير الأعمال الفنية المتميزة، فإنها لن تحيط بكل الإمكانات الدلالية له. إن كل عمل فني يحمل قصة ما، وقد توجه الصورة هذه القصة في اتجاه معين، لكن بعض التفاصيل قد تهرب من الشبكة التفسيرية له أيضا. وقد تكون هذه التفاصيل مهمة بالنسبة إلى بعض المشاهدين، ومن ثم قد تمثل الأساس في تفسير آخر مغاير للعمل الفني. إن التركيز على التفاصيل، خاصة التفاصيل الهامشية أو المهمشة، هو عملية أساسية في أسلوب «بال» التفسيري. إن كتابتها تذهب بعيدا أو على نحو مختلف عن الهدف الذي يسعى وراءه معظم المؤرخين للفن، أي ما هو مركزي أو أساسي أو بارز في العمل الفني، وكذلك التفسيرات الأكثر احتمالا فيه، والعامل الذي يهيمن ويمنح النظام لأكبر عدد من العناصر البصرية الممكنة. إن كثيرا من التفاصيل الفرعية والهامشية قد تذوب ـ هكذا ـ في قبضة هذه التفسيرات المركزية أو الكبرى. أما أهمية ما قامت به «بال» فيتمثل في أنها أقامت في فضاء التفاصيل والهامش لا في مملكة المركز. لقد ذهبت إلى الموضع الذي يمكن أن يوجد به الشيطان كما قال نورمان بايسون في إشارة ضمنية إلى مقولة ماركس إن «الشيطان يكمن في التفاصيل». إن ما تم إبعاده إلى هامش الصورة، أي كل التفاصيل التي قد لا تتفق أو تتناسب مع النمط السائد في اللوحة، قد يسهم في الملاحظة أو الرؤية العميقة للوحات أو يتفق اتجاهها هذا مع الاتجاه النسوي الجديد في النقد والثقافة والذي يحاول أتباعه إعادة الاعتبار للهامش والمهمل للمرأة تحديدا. فخلال تعامل «بال» مع لوحة امرأة تمسك بالميزان Woman Holding a Balance لفيرمير، يكون التوازن أو الاتزان هو الموضوع الرئيس في اللوحة، لكن في ضوء الصورة الخاصة بالمرأة التي تمسك بالميزان في يدها، وفوقها لوحة تمثل يوم الحساب أو الثواب والعقاب بالمعنى الديني. في ضوء ذلك كله قد تكون الطريقة التي أحدث من خلالها التوازن في اللوحة أمرا جوهريا. إن تعليق لوحة على الجدار ليس أمرا



سهلا. إنك لا تحقق ما تريده بسهوله منذ أول مرة، فقد يتحرك مسمار التثبيت أو يسقط. وقد توجد علامات سابقة على الجدار، وقد تتدخل عوامل أخرى وتؤثر في توازن اللوحة.



«امرأة تمسك بميزان» للفنان فيرمير، ١٦٦٤.

وقد لاحظت بال أن تسجيل فيرمير البارع للوحة يوم الحساب المعلقة على نحو غير متوازن على الجدار، في الغرفة التي تقف فيها المرأة، تقدم موضوعا نقيضا للموضوع البارز في اللوحة وهو التوازن. إن فراغ الميزان، وخلوه من الأشياء التي يمكن وزنها هو دعوة إلى التأمل في معنى التوازن والاتزان، وفي الأولويات الموجودة في العمل الفني. هل هو تمثيل للروحاني بوصفه له قيمة تعلو على الزائل؟ أو أنه العكس؟ هل المقدس غامض وأمر ثانوي، وأن ما يهم هو أمور الحياة اليومية في الغرفة، التي تشكل حياة هذه المرأة الحامل التي تقف فيها؟ إن التفاصيل التي تكشف عن عدم التوازن في اللوحة تفتح المجال لإمكانات تفسيرية عديدة قد لا تكشف عنها النظرة العامة أو المركزة على الأمور البارزة والجوهرية في لوحة فيرمير هذه. إن التفاصيل الهامشية قد تكون هي المركز الجوهري للوحة، وقد تكون قراءة التفاصيل هي «الآخر» المهم في رأي بال [١٧].

لقد حاولت بال كذلك أن تبحث عن بدائل لمنظور النقد الذي يركز على فكرة النظرة المحدقة كما هي لدى لورا مولفي L. Mulvey في دراستها حول المتعة البصرية والسرد السينمائي، وحول فورية النظرة المحدقة، وحول دور النوع أو الجنس بوصفه أساسا خاصا بالحياة الاجتماعية والتمثيل البصري. ومع أنها مختلفة عنها، فإنها ملتزمة، مثلها، كذلك بالتحليل النسوي Feminist للتمثيل البصري، ومن ثم فإن هناك جوانب تشابه بينهما أيضا: فكلتاهما تبحث عن استكشاف الطرائق التي تقوم من خلالها الاختلافات الجنسية، وكذلك علامات الاختلاف الأخرى الخاصة بالتشكيل العميق للخبرات حول العالم، وحول الثقافة البصرية. لكن ما قدمته بال يختلف عما قدمته مولفي في أنها حاولت أن تفهم الكيفية التي تكشف الرؤية البصرية من خلالها عن نفسها في عالم السلطة أو القوة. إن نظرية مولفي نظرية بصرية، أما نظرية بال فنظرية بلاغية كما قال بريسون [١٨].

يمكن معرفة الأساس البصري لنظرية مولفي بسرعة إذا فكرنا في التشكيل أو التصور الأساس الخاص لديها للرؤية للأفلام السينمائية، ففي قاعة العرض المظلمة، تكون الرؤية مركزة على الشاشة، ويكون المخروط المعتم لأشعة الضوء المنبعثة من جهاز العرض، وكذلك سطح الشاشة اللامع، من الأمور المرئية، ويتحول النشاط البصري للجمهور بين قطب موجب يتمثل في الرؤية أو النظرة المحدقة (الذكرية) وقطب سالب يتمثل في (الصورة الأنثوية) الموجودة على الشاشة، ومن الممكن أن يجد المرء أمثلة كثيرة مشابهة لهذا المشهد الأولي (أو الأصلي أو النموذجي) الخاص بالسينما. وأحد هذه المشاهد يتعلق بالتماثل بين الفضاء أو الحيز المكاني الخاص بالسينما وبين المنظور الخطي، أي بنقطة تركيز الخاصة في السينما، وكذلك الأشعة ذات الطابع الهرمي التي تنبعث من قمة معينة أو مكان مرتفع معين إلى القاعدة الهرمية على الشاشة. ويتشابه الأمر كذلك مع كثير من الأدوات البصرية، مثل الكاميرا، والميكروسكوب، والتليسكوب، والنظارات المعظمة binoculors، حيث يمر مسار الرؤية من حدقة العين إلى الخارج عبر العدسات (الكاميرا، الميكروسكوب... إلخ) التي تنفتح بشكل يشبه كثيرا شكل المثلث في اتجاه السطح الذي يجري فحصه. ومن الصعب أن نتصور أي تكنولوجيا بصرية لا تتفق مع هذه المجموعة الأساسية: مثلث ذي قمة، وجانبيه (ضلعيه) المتساويين، ثم قاعدته. ويلخص هذا النموذج

قرونا من التأمل البصري في الغرب، ويقوم بتجميع هندستها الأصلية التي تشتمل على: الشبكية، العدسات، سطح التمثيلات البصرية. أما توزيع المشهد لدى «بال» فهو يتم بطريقة أخرى، فالرؤية لا يجري رسمها أو تشكيلها بوصفها أمرا خاصا بمشهد بصري بقدر ما هي مسألة تتعلق بالعلامات أو السيميوطيقا، إنه مشهد سيميوطيقي أكثر منه مشهدا بصريا. وتمثلت الخطوة الأولى لديها في افتراض أن العلامات ـ وليس المشاهد ـ هي المنظومة (أو المكونات) الأساسية للرؤية البصرية. فنحن عندما نتعرف على شيء ما في العالم، يكون ذلك بسبب أننا نتعامل معه بوصفه علامة بصرية، وجانبا من المجال الواسع للخطاب، الذي هو بوصفه مجموعة من الذوات المستخدمة للعلامات ـ نكون نحن قادرين على التعامل معه أو مؤهلين لذلك. إن الفضاء أو الحيز المكاني يكون هنا فضاء خاصا بخطاب أكثر منه فضاء خاصا بمنظور هندسي. إنه فضاء يتفق مع أي لغة إنسانية، حيث توجد علامات خاصة بالـ «أنا وأنت وهي وهو»، وأيضا حيث توجد قصص وسرديات narratives، وهذا هو المصطلح الأساسي الذي تعتمد عليه بال [١٩].

إن أهمية ما قدمته كذلك بال هو أنها نظرت إلى الصورة بوصفها سردا بصريا متمايزا عن الرؤية المشهدية أو النظرة إلى العمل الفني بوصفه مشهدا بصريا مرئيا، ومن الممكن أن تسهم هذه الوجهة من النظر بدرجة كبيرة في عمليات التأويل للأعمال البصرية.

السرد البصري

وتتمثل أصالة ميكي بال بوصفها مؤرخة وناقدة للثقافة البصرية في أنها نظرت إلى الفن البصري بوصفه نوعا من السرد narrative، وفي ضوء ذلك قدمت كثيرا من النتائج المترتبة على افتراضها الأساسي هذا فقالت أولا إن كل أشكال السرد تشتمل على «جانب» معين يتم حكي أو سرد أو الإخبار بالأحداث الأساسية في القصة من خلاله أو حوله، فليس هنالك من سرد لا يتضمن القيام بعمليات اختيارات وحذف خاصة، عمليات تأكيد وإبراز واستثناء وإبعاد أيضا. وبدءا من الأشكال البسيطة من السرد حتى الأشكال المركبة منه يتم تشكيل السرد من خلال ما أسمته تحديد البؤرة focalization، أي التركيز على القصة من خلال عوامل فاعلة نوعية أو وجهات خاصة من



النظر. وتتمثل أبسط أشكال تحديد البؤرة في تعيين أو تحديد السارد الرئيس أو القائم بالسرد narrator، وحتى عندما يطمح السرد أن يقول إنه محايد أو موضوعي. فإن النظرة الغربية تكشف عن وجود صوت خاص أو وجهة نظرة خاصة ذات خصائص مميزة محددة له.

تبدأ عملية تحديد البؤرة من السارد وبالسارد، ولكنها لا تنتهي عنده. ومن المحتمل بالنسبة إلى السارد بدوره، أن يروي القصة من وجهة واحد أو أكثر من شخصياتها، أو أن يعرض هذه القصة من خلال وجهة نظر هذه الشخصيات أيضا. مثلما فعل هنري جيمس في رواية «السفراء» حين تبني المؤلف وجهة نظر السارد الذي هو في حالة الشخص الثالث، قام بالربط بين سلسلة من الأحداث التي وقعت في أوروبا، كما شوهدت من خلال الشخص الرئيس الرجل الأمريكي الطاعن في السن لامبرت ستريتشر. إن تأملات هذا الشخص المحزنة والمؤلمة الخاصة بالأحداث المحيطة به هي ما يشكل العوامل الأساسية في الرواية. إن كل الشخصيات الموجودة في الرواية تتوجه نحوه - تنظر إليه، تتجه إليه، وهذا الجانب الخاص منهم فقط هو ما عُرض على القارئ. وحيث إننا يجري توجيهنا كي ننظر من خلال عيني ستريتشر فقط، فإن المسافة بيننا وبينه تكون أقل من تلك الموجودة بيننا وبين الشخصيات الأخرى، هؤلاء الذين نراهم، ولكننا نرى ستريتشر أيضا من خلالهم. ومع ذلك، فإننا عبر الرواية نصبح واعين بمظاهر العجز والقصور في شخصية سريتشر، بتحولات عقله وتقلباته، برغبته في أن يرى ويفكر بشكل مختلف. وهكذا تمر المشاهد الأساسية في الرواية من خلال مجموعة مركبة من الإزاحات أو انكسارات الضوء ويتتبع القارئ إدراكات ستريتشر من خلال وعيه، لكن السارد يقوم أيضا بعرض هذا الشخص بطريقته الخاصة، بوصفه شخصية تكون رحلتها الشخصية وتحولاتها هي جوهر هذه الرواية وقلبها النابض [٢٠].

إن كل وجهة نظر، كل نقطة، تمتلك قوى خاصة بالمقاومة تخلق بدورها منطقة مركبة وساخنة لقوة الرؤية، أكثر من النظرة المحدقة. إن هذا لا يوحي بوجود قوة مفردة ضخمة بمفردها، أو بوجود هرم بصري فحسب؛ لكن بوجود مجموعة من العلامات أو سرب النقاط (Swarm of paints كما قال فوكو)، بحيث يكون هناك إمكان لعكس علاقة القوة عند أي نقطة من نقاط التحديد البؤري للصورة أو القصة أو الرواية أو القصيدة... إلخ.



في مقالها عن «الرؤية البصرية في الرواية: بروست والتصوير الفوتوغرافي»، تتحدث بال قائلة: إن نص بروست ينتج شيئا أشبه بالتأثيرات الخاصة باللوحة أو التابلوه، شيئا يقع بين التصوير الفوتوغرافي للصور الثابتة والتصوير الفوتوغرافي للحركة. ففي بعض الأحيان، ينقل هذا الأثر فكرة النفي أو الاستبعاد الاجتماعي. فمثلا عندما يصف السارد «عشاء» في مكان ما، هنا يقوم الوصف البصري بتجميد الأفعال في المشهد، أي يجعلها كما لو كانت موجودة داخل إطار وبعيدة، كما لو كان السارد لم يعد قادرا على وضع نفسه كشخص داخل القاعة التي يقام فيها العشاء. إنه يرصده من الخارج، من بعيد، أما في أوقات أخرى، فإن الأثر الفوتوغرافي يعبر عن وجود مسافة لا يمكن عبورها، كما في حالة الوصف لموت جدة السارد (تلك التي كانت لديها بعض الصور الفوتوغرافية التي التقطت خلال مرضها الأخير كما لو كان السارد يريد الاحتفاظ بأشياء دالة عليها ومشابهة لها). في مثل هذه الحالة تمثل الصور الفوتوغرافية حالة من الجذب بين شعورين قويين لا يمكن التوفيق بينهما: الشعور بالغربة والغرابة والاغتراب من ناحية، ومراقبته لموت الجدة، وكذلك الحب لها، ولذلك فإنه أغرق صورها الفوتوغرافية بمشاعر الجدة واللوعة والفقد.

ويأتي التعبير الكامل عن الأثر الفوتوغرافي، عندما يتعامل النص مع الرغبة الخاصة للسارد، وهي رغبة جنسية مثلية موجودة في عالم السارد الضيق، لكن لا يمكن الإعلان عنها أو كشفها. وتشير بال إلى أن الأثر الخاص بالحركة المتقطعة Staccato للسرد هنا، كما لو كان هناك نشاط يصور ـ فوتوغرافيا ـ عددا كبيرا من المرات بتتابع سريع. كما أنه يصبح أمرا واضحا أو معلنا على نحو كثيف في لحظات معينة، خاصة تلك التي يكون فيها السارد في مواجهة مشاعره الجنسية الخاصة.

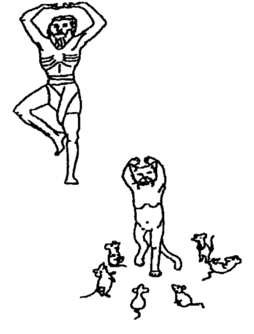
وقد قارنت بال هذا التعدد في المشاهد الخاصة بحركات جسم أحد الأشخاص خلال فترة وجيزة، والتي وصفها بروست، وفيما يشبه الإعجاب بالصور الفوتوغرافية المتتابعة التي صورها مويبردج وماري، حيث تُحلّل الحركة إلى سلسلة من الأطر أو اللقطات المستقلة المتجاورة. كما أنها ربطته بعمليات التحريم والمنع التي كانت تصاحب الإحساس المثلي في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا [٢١].

تقول «بال» إذن إنها تستخدم مفهوم تحديد البؤرة focalization الذي توجد جذوره في التصوير الفوتوغرافي والسينما للإشارة إلى العلاقة بين العناصر المعروضة في النص الأدبي أو التشكيلي، أي التي «ترى» أو تدرك وبين الرؤية البصرية التي ترى من خلالها هذه العناصر أو يجري عرضها. وهي تقول إن أقرب المصطلحات أو المفاهيم في نظرية السرد المعاصرة إلى مصطلح تحديد البؤرة هو مصطلح وجهة النظر Point of view أو منظور السارد Narrative perspective. وهي تقول إن كثيرا من المصطلحات الموجودة في هذا المجال تتضمن بعض الجوانب الغامضة: وذلك لأن هذه المصطلحات لا تميز بين الرؤية التي تُعرضُ عناصر العمل الفني من خلالها وبين هوية الصوت الخاص الذي يتحدث عن هذه الرؤية، أي أنها ـ هذه المصطلحات ـ لا تميز بين هؤلاء الذين يرون وهؤلاء الذين يتحدثون، أي بين الشخصيات أو العناصر مثلا داخل العمل الفني وبين طريقة تقديم هذه الشخصيات أو العناصر. ومع ذلك، فإنه من الممكن في الخيال وفي الواقع، أن يقوم شخص بالتعبير عن الرؤية الخاصة بشخص آخر، وهذا ملمح أساس في اللغة، وهو أمر يحدث كثيرا. ولكن عندما لا يحدث تمييز بين اثنين من العوامل الفاعلة في نص معين، حيث لا تتم رؤية شيء ما يجري سرد هذه الرؤية البصرية حوله، فإنه يصعب وصف التكنيك الخاص بهذا النص. فمثلا عندما نقول إن شخصية ستريتشر Strether، في رواية هنري جيمس «السفراء»، تحكي قصتها الخاصة في حين كانت الرواية في الحقيقة مكتوبة «بطريقة الشخص الثالث»، أي تحكي عن طرف ثالث يدور حوله الحوار والأحداث، عندما يحدث ذلك فإنه سيكون من العبث أن تقول إن جملة مثل: «لقد رأته إليزابيث يرقد هناك، شاحبا وعاجزا عن التفكير» هي جملة سُردت بواسطة إليزابيث في حين أن هذه الجملة تعرض «رؤية» إليزابيث، أي ما رأته وليس ما قالته. إنه مصطلح مناسب هنا، فهو يجمع بين وجهتي الإدراك الطبيعية والسيكولوجية، إنه لا يشير إلى العامل الفعال الذي يؤدي فعل السرد، كما أنه لا ينبغي له أن يقوم بذلك.

الفئران تضحك

في ماهاباليبورام Mahabalipuram في جنوب الهند، يوجد ما يقال إنه أكبر نحت بارز في العالم عن الحكيم «أرجونا» Arjuna يعود تاريخه إلى القرن السابع الميلادي (انظر الشكل ١١).





الشكل رقم (١١)

عند المستوى الأعلى الأيسر من الشكل المرسوم لهذا النحت يوجد الرجل الحكيم، أرجونا، وقد رسم وهو يؤدي وضعا خاصا من أوضاع رياضة اليوجا. وأسفله في ناحية اليمين تقف قطة. وحول القطة هناك عدد من الفئران، وهذه الفئران تضحك. إنها صورة تبدو غريبة ـ كما تقول بال ـ ما لم يكن المشاهد قادرا على تفسير العلامات على نحو صحيح، والتفسير المناسب هنا هو كالتالي: إن أرجونا يؤدي وضعا خاصا من أوضاع رياضة اليوجا، وهو يؤديه على أمل أن يحظى برضاء الإله شيفا، أما القطة فإنها تأثرت بالجمال الخاص بهذه الحركة الهادئة تماما، ولذلك قلدتها، وهنا أدركت الفئران أنها آمنة فضحكت. من دون هذا قد لا نجد علاقات مناسبة بين مكونات هذا الشكل. فمن خلال هذا التفسير تقوم هذه العناصر بتكوين سرد خاص ذي معنى. إن المشاهد يرى هذا التكوين على نحو كلي. ويصور محتواه تتابعا من الأحداث عبر الزمن: اتخاذ أرجونا لهذا الوضع الخاص من رياضة اليوجا، وتقليد القطة له، ثم ضحك الفئران على ما يحدث أمامها. إن ما يحدث هنا هو قصة خرافية بطبيعة الحال، لكن هناك جوانب أخرى ينبغي حكيها، فليس هناك فقط تتابع زمني، وعلاقة منطقية سببية بين أحداث هذه القصة؛ ولكن أيضا هذه الأحداث تقع بسبب النشاط السيميوطيقي للممثلين أو الفاعلين



الأساسيين فيها. كما أن الأثر الفكاهي الموجود فيها يمكن تفسيره فقط عندما يجري تحليل هذا الشكل الخاص من الوساطة أو التوسط Mediation. إننا نضحك لأننا نستطيع أن نتوحد مع الفئران، فعندما نرى ما رأته تلك الفئران ندرك ـ كما أدركت ـ أن القطة تقوم بدور مخالف لدورها الطبيعي الذي هو المطاردة والصيد وليس التأمل. إن قطة متأملة هي أمر ينطوي على تناقض مضحك، فالقطط تصيد، في حين أن الرجل الحكيم يتأمل. إن الفئران ترى القطة وترى الرجل الحكيم، وتشعر بالأمن فتضحك مرة أخرى. ونحن نرى الرجل الحكيم والقطة والفئران ونضحك معها مما تراه وما تدركه. ويوضح هذا المثال فكرة تحديد البؤرة على نحو واضح، كما أنه يشير إلى أهمية مفاهيم علم السرد في تحليل السرد البصري دون إخضاع الصورة للتجريد اللفظي. إننا نستطيع هنا أن نرى الصورة الخاصة بهذا النحت البارز بوصفها نصا بصريا، وتكون عناصر هذا النص هي: الحكيم أرجونا الواقف في حالة تأمل، والقطة التي تقف مقلدة له، والفئران التي تضحك. ولا تشكل هذه العناصر في ذاتها ـ أي بمفردها ـ «كلا » متماسكا. إن تأسيس العلاقة بين النص (النحت البارز) ومحتواه (الحكاية الخرافية) يكون ممكنا فقط من خلال تلك الوساطة الخاصة للطبقة التفسيرية التي تقوم بالوساطة بينهما، ألا وهي الرؤية الخاصة للأحداث. إن القطة ترى أرجونا، ويرى المشاهد كذلك أن الفئران تضحك فيضحك معها. ويشير كل فعل من أفعال الإدراك (يرى ـ يشاهد ـ ينظر... إلخ) في هذا التقرير إلى نشاط خاص من أنشطة تحديد البؤرة. كما يشير كل فعل من أفعال الحركة إلى حادثة معينة. إن تحديد البؤرة هو علاقة بين الرؤية البصرية والعامل الفعال الذي يرى من خلالها، وكذلك الشيء أو الحدث أو الموضوع الذي تجري رؤيته. إن هذه العلاقة هي مكون مهم في القصة، وفي المحتوى الخاص بالنص الذي يجري سرده. إن (أ) يقول إن (ب) يرى ما يفعله (جـ)، وأحيانا لا يوجد فرق بين ما يقوله (أ) وما يراه (ب)، خاصة عندما تكون الرؤية البصرية المعروضة على القارئ أو المشاهد على درجة كبيرة من المباشرة [٢٢].

إن الذات القائمة بتحديد البؤرة The focalizer، هي تلك النقطة التي ترى العناصر من خلالها، ومن الممكن أن تقع هذه النقطة داخل شخصية من الشخصيات (أي إنها يمكن أن تكون عنصرا داخل الحكاية) أو خارجها. فإذا

اتفق التحديد للبؤرة مع شخصية من الشخصيات فستحظى هذه الشخصية بمكانة متميزة في التفسير تفوق المكانة المعطاة لغيرها والعكس صحيح. إن القارئ الذي يلاحظ من خلال عيون شخصية معينة وإرادتها، سيميل إلى قبول الرؤية التي تعرضها هذه الشخصية.

إن الذاكرة هي نشاط خاص من أنشطة «الرؤية» للماضي، ولكنها نشاط يتم في الحاضر أيضا. إنها غالبا ما تكون نشاطا سرديا، حيث تحضر العناصر المفقودة أو الغائبة أو تتجسد معا وتتماسك على هيئة قصة يمكن تذكرها وحكيها، لكننا نعرف أن القصة التي يتذكرها المرء قد لا تكون هي ذاتها القصة التي حدثت، خاصة إذا كان المرء قد مر بصدمة أو أزمة أثرت في ذاكرته. وتربط الذاكرة بين الزمان والمكان، وهذا صحيح على نحو خاص في القصص التي تتعلق بالمستعمرات والأحداث الكبيرة السابقة: ذكرى الماضي الذي نُقل الناس فيه وأبعدوا عن بيوتهم فعلا بواسطة المستعمرين، لكنه يمكن أن يكون أيضا الماضي الذي لم يستسلموا فيه لمستعمريهم.

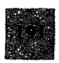
من المهم في هذا التصور الذي تطرحه «بال» تحديد الشخصية التي تحدد بؤرة موضوع معين، أي الشخصية المحددة للبؤرة Focalizer والموضوع الذي يجري تحديد بؤرته، Focalized object كذلك فإن الصورة التي يقدمها المحدد للبؤرة أو يعرضها حول موضوع معين، تقول بدورها شيئا معينا حوله، أي حول القائم بتحديد البؤرة. إن الأسئلة الثلاثة التالية مهمة في مسألة تحديد البؤرة:

١ـ ما الذي تقوم الشخصية بتحديد بؤرته، ما الموضوع الذي تتوجه إليه بانتباهها واهتمامها؟

٢ـ كيف تقوم الشخصية بذلك؟ بأي اتجاه ترى هذه الشخصية الأشياء؟

٣ـ من الذي يحدد بؤرة هذه الشخصية؟ بالنسبة إلى من تكون هي الموضوع المحدد بؤريا؟

وسواء أكان المحدد للرؤية قد تمت تسميته على نحو مباشر أم لا، فإن النشاط الداخلي له في العمل ـ ومن ثم بؤرة اهتمامه ـ يحدَّد من خلال تعبيرات وعلامات، مثل القرب والبعد والمسافة والموضع في المكان والمنظور المكاني وعلاقات الأمام والخلف والأعلى والأدنى... إلخ.



إن تحديد البؤرة قد يكون مفهوما مهما في التحليل النقدي للأعمال الإبداعية الأدبية والتشكيلية والسينمائية وتكمن أهمية ما قدمته بال في أنها حاولت أن تستكشف تلك العلاقات الحميمة بين الأنواع الأدبية السردية (القصة والرواية خاصة) وفنون التصوير (النحت والرسم خاصة). وقد كانت مفاهيم السرد ووجهة النظر وتحديد البؤرة هي المفاهيم الأساسية لديها. إن ما قدمته من مصطلحات يكون مفيدا في تحليل بعض الأعمال الأدبية أيضا، حيث يمكن أن نهتم في هذا التحليل بأسئلة من الذي ينظر؟ وإلى من؟ وما الهدف من نظرته؟ وهل هو موضوع لنظرة أو نظرات من آخر أيضا؟... إلخ.

العلاقة بين الأدب والتصوير علاقة متجددة دوما

يقول ليوناردو دافنشي في كتابه عن «نظرية التصوير»:

> «يتفوق الشعر على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث والوقائع، ولذلك فإن المقارنة بين هذين الفنين تطابق المقارنة بين الكلمات والأحداث، إذ إن الوقائع والأشياء تخاطب العين بينما تخاطب الكلمات الأذن، ولهذا فإن المقارنة بينهما هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين أي البصر والسمع، إذ إنهما هدفان يتوجه إليهما كل من التصوير والشعر، ولهذا السبب نفسه، فإن التصوير فن أرقى من الشعر، ولكن القائمين على فن التصوير لا يحسنون إظهار منطقه وقيمته، ولذلك ظل كفن زمنا طويلا بلا مدافعين أكفاء، لأنه فن لا يتكلم، دائما يظهر ويجسد الأحداث، بينما ينتهي الشعر في الكلمات، وبها يدافع عن نفسه ويمتدحها بكل ما لديه» [٢٣].

وفي خطابه أمام الأكاديمية الملكية للنحت والتصوير العام ١٧٤١ قال أحد أعضائها، وهو أنطوان كويبل A. Coypel: «إن الرسام من الطراز العظيم ينبغي أن يكون شاعرا، ولا أقصد بذلك أنه ينبغي له أن يكتب الشعر، ولكن ما أقصده هو أنه ينبغي ألا يكون الرسام مملوءا فقط بالروح التي تحرك الشعر، ولكن ينبغي له أيضا أن يعرف قواعد الشعر، وهي نفسها قواعد التصوير، إن التصوير ينبغي أن يضطلع بالنسبة إلى العينين بالأمر نفسه الذي يضطلع به الشعر بالنسبة إلى الأذنين» [٢٤].

ولعلنا نجد الأمر نفسه في قول بيكاسو لفرنسوا جيلو، زوجته، «إن التصوير هو شعر، شعر مكتوب في أبيات بإيقاعات تشكيلية، وهو يمكن أن يكتب في حالة نثرية أبدا» [٢٥]. وقبل هوراس بأربعة قرون كتب سيموندس يقول «إن التصوير شعر صامت، والشعر تصوير متكلم». أما ليوناردو دافنشي في القرن السادس عشر فقد كتب يقول - كما ذكرنا سابقا - إن «التصوير هو الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر هو التصوير الذي يسمع ولا يرى». وهي مقولة نعتقد أنها ناقصة، فصحيح أن الشعر يسمع بالأذن، لكنه قد يرى أيضا بعين الخيال والذاكرة، وتدفقات صور الشاعر عبر قصائده قد تصاحبها تدفقات مماثلة للصور في عقل القارئ أو المتلقي.

إن الكاتب ينبغي له أن يكتب بعينه، مثلما يمكن للرسام أن يرسم بأذنيه كما قالت جروتر ودشتاين ذات مرة. إن ألفاظا مثل «الإسكتشات» أو التخطيطات العامة، والصور الشخصية (البورتريه) والوصف والتمثيل والمنظر الطبيعي... إلخ، هي من الألفاظ المشتركة بين الرسم والتصوير من ناحية، والكتابة النثرية والشعرية من ناحية أخرى، وفي الحالتين هناك صورة ما أولية للعمل الإبداعي تتشكل في البداية ثم تكتمل تفاصيلها بعد ذلك، وكما يقول فان جوخ إنه «من أجل القيام بملاحظات من الطبيعة أو إنجاز بعض الإسكتشات القليلة فإن شعورا قويا متطورا بالتخطيط هو أمر ضروري تماما، كما هو أمر ضروري أيضا في مرحلة الامتداد بالتكوين». ويقول ماتيس «إن الفنان يدخل في حالة من الإبداع من خلال العمل الواعي والإعداد للعمل، وذلك أساسا هو إثراء لمشاعر الفنان، وهو يكون ممكنا من خلال الدراسات الأولية أو التخطيطات التي تكون مماثلة - إلى حد ما - للوحة، ومن خلال هذا يمكن اختيار العناصر». وقد ميز ماتيس كذلك بين العين التي ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علتها بطريقة حرفية (عين الكاميرا)، وبين العين الثانية (عين الفن) التي تدخل في صراع مع العين الأولى، وتعمل على إبداع الجديد الأصيل، وهي العين التي في المخ كما قال ماتيس [٢٦].

كتب الشاعر الأمريكي ستيفن سبندر يقول: «إن القصيدة تشبه الوجه الذي يكون الإنسان قادرا على تصوره بصريا بوضوح بعين ذاكرته»، وقال «إن مهمة الشاعر هي إعادة إبداع هذه الرؤية». وكتب تشيكوف يقول إن على الكاتب أن يعتاد ملاحظة نفسه ملاحظة واعية حتى يصبح ذلك طبيعة ثانية لديه [٢٧].



وقد كتب الكاتب الروسي تورجنيف يقول إنه عندما كان بصدد كتابة روايته «آباء وأبناء»، فإنه قام بتخطيط الشخصيات كما لو كانت تشبه نبات الفطر، أوراق الشجر، أو الأشجار نفسها. لقد ارتطمت هذه الشخصيات بعيني فبدأت أرسمها [٢٨].

يقول فان جوخ «تمتعوا بالإنصات إلى إميل زولا وهو يتحدث عن الفن. إنه بالقدر نفسه من أهمية مشهد رسمه رسام بورتريهات» [٢٩]. وفي مشهد مشهور عن موت بيركوث، إحدى شخصيات رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، يذوب بيركوث، أو بالأحرى يموت عشقا للتشكيل الهولندي. لقد جعل منظر ديلفيه في مرآة الفنان فيرمير حياة الشاعر الرقيق ذي الشعر الأبيض تتسلل كاملة أمام عينيه بفراغ عمله الشخصي، وربما أيضا بالعجز الكئيب للكلمات عن تصوير سماء، أو سكون المدينة صباحا، لذا يصرخ الراوي: «هكذا كان عليَّ أن أكتب» [٣٠].

هكذا يكون الولع بالصورة، والرغبة في التصوير ورسم المشاهد، رغبة قارة في أعماق الكتاب، يحاولون من خلالها تجسيد أعمالهم وإبراز تصوراتهم وتحقيق تأثيراتهم المرجوة في المتلقين والقراء. هكذا نجد الرسامين في أعمال الكتاب، ونجد الكتاب في أعمال الرسامين، كما أننا نجد الرسامين الكتاب والكتاب الرسامين أيضا. هكذا نجد سومرست موم يجسد شخصية جوجان في «القمر وستة بنسات»، ونجد إرفنج ستون يكتب عن فان جوخ، ونجد تورجنيف يرسم بورتريهات سريعة بالحبر لشخصيات بعض رواياته، كما نجد الأمر نفسه لدى د.هـ.لورنس ووليم بليك على نحو بارز، وفيكتور هوجو نفسه قال عنه تيوفيل جوتييه إنه ما لم يكن شاعرا فإنه كان سيعد مصورا من الطراز الأول، وقد اعترف همنجواي بتأثيرات سيزان الكبيرة فيه، تلك التأثيرات التي كانت تنادي بالتلخيص والبحث عن الأساس والجوهري والضروري فقط. يقول همنجواي: «لقد تعلمت من أعمال سيزان أن كتابة بعض الجمل البسيطة الحقيقية هي أمر كافٍ لأن تشتمل القصة على كل الأبعاد التي أحاول أن أضعها فيها». وتقول جروتر ودشتاين «لقد تعلمت من سيزان كيف أرى وكيف أكتب بعينيه». ولم يكن همنجواي مهتما بما رسمه سيزان في ذاته - كما قال حسن سليمان - بقدر اهتمامه بكيفية رسمه له، كما أن مارسيل بروست كان يضع لوحات رسكن في اعتباره وهو يكتب روايته الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع» [٣١].



هكذا تكون العلاقات المشتركة من خلال مفهوم الصورة بين الكتابة والتصوير علاقات كثيرة ومتعددة. سواء من حيث المصطلحات الأساسية (البورتريه. الإسكتش. المنظر، الوصف. التصوير... إلخ) أو من حيث العمليات الأساسية (التفكير بالصورة والتفكير البصري) أو من حيث الناتج الإبداعي أيضا، نجد ذلك في لوحات الكولاج التي تجمع بين الصور والشعر، أو الكتابات النثرية، وكذلك القصائد البصرية الهندسية أو الدائرية التي تأخذ شكل لوحات تشكيلية. هناك فن الخط الذي يطمح إلى استلهام روح اللوحات. فيجمع بين الكلمة والرسم والتصوير. وهناك القصة اللوحة واللوحة القصة، والقصيدة التي تكون قصيدة بقدر ما تكون كتابة بصرية مصورة، والتصوير الذي يكون تصويرا بقدر ما يكون ناطقا أو كتابة. لقد تحدث بعض الفنانين الصينيين عن نشاطهم، في أثناء الرسم فقالوا إنهم لا يرسمون اللوحات بل يكتبونها، ويمكننا قول الأمر نفسه عن بعض الأدباء. فنقول إنهم لا يكتبون القصة أو القصيدة بل يرسمونها أو حتى ينحتونها، وهكذا تحقق مقولة بيكاسو: «الفن واحد، فأنت يمكنك أن تكتب الصورة بالكلمة، كما يمكنك أن تصور إحساساتك في قصيدة بالكلمات»، وقال أيضا: «إنني لو كنت قد ولدت صينيا، فلم أكن لأصبح مصورا بل خطاطا، إنني أكتب لوحاتي»[٣٢]. هناك صور في الكلمات. وهناك كلمات في الصور، وقد أدت الدراسات الحديثة حول نشاط المخ ووظائفه، والتي أشرنا إليها سابقا في الفصل الثاني من هذا الكتاب، إلى إعادة تعريف المجازات اللغوية بوصفها ظاهرة تماثل المجازات البصرية الخاصة بالفنون التشكيلية والسينمائية، فهي أكثر عيانية وتجسيدا مما تبدو، وهي في الوقت نفسه أكثر تجريدا وكلية مما تبدو. لقد نصح ليوناردو دافنشي الفنان المبتدئ، وكذلك الفنان المتمرس، عندما ينضب خياله بأن ينظر إلى السحب ويتخيل المعارك، أو ينظر إلى الجدران ويتمثل المشاهد الخاصة بالحروب والأحداث عليها، ونجد كذلك أمثلة دالة على هذه السحب التي تأخذ شكل التنانين والبخار الذي يأخذ شكل الدب أو الأسد أو الجبل أو القلعة في حوارات هاملت مع بولونيوس في مسرحية شكسبير الشهيرة. ونحن نعرف مقولة ميكل أنجلو عن الفنان الذي يصور بعقلة لا بيده، والعقل هنا يشتمل على الخيال أكثر من اشتماله على التفكير المنطقي، كما إننا نجد أمثلة كثيرة على التشابه في تسلسل عمليات الإبداع من حيث اشتمالها على مراحل فرعية، مثل الإعداد والاختمار والظهور المفاجئ للأفكار، ثم التنفيذ

والتعديل... إلخ، بين الكتاب والرسامين، وقد اتضح هذا على نحو جلي من دراستنا حول الإبداع في القصة القصيرة، وفي فن التصوير أيضا، ونجد كذلك أمثلة للتشابه في إيقاع العمل بين فنانين أمثال بيكاسو وكتاب أمثال بلزاك حيث كان بيكاسو عندما يضع الفرشاة على الورقة لا يعرف متى يتوقف، وكان بلزاك عندما يبدأ الكتابة يكون في حالة من الإقبال الشديد على الحياة إلى حد النهم، وكلاهما كان يعتمد على الذاكرة البصرية، وعلى التوالد غير العادي للصور والأفكار والشخصيات والأحداث. هكذا تتعدد العلاقات بين فنون الأدب وفنون الرسم والتصوير بحيث تكاد تصل إلى حد القول بعدم وجود فروق حاسمة بينهما إلا فيما يتعلق بالوسيط الغالب في التعبير في كل منهما: الكلمة في الفنون الأدبية، والصورة والشكل في حالة الفنون البصرية.

بروست وحاسة الإبصار

لقد اهتم نقاد كثيرون بهذا الولع الخاص لدى مارسيل بروست بالشكل والإبصار والتصوير، فلقد كتب بروست مقالات عدة خلال تسعينيات القرن التاسع عشر حول مونيه ورمبرانت وجوستاف موريه وأنطوان واتو، كما كان شديد الإعجاب بكتابات رسكن النقدية حول فنون الرسم والتصوير. لقد انعكست الرؤية البصرية المتعددة لديه في وصفه الخبرات النفسية والاجتماعية للشخصيات في روايته الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع»، وقد قارن بعض النقاد بين انشغالاته البصرية الشديدة بل حتى المرضية، وعمليات اختلاس النظرات التي تجري من خلال التليسكوب والميكروسكوب. إنه يهتم بالمشاهد الكبيرة والبعيدة مثلما يهتم بالتفاصيل الصغيرة القريبة والدقيقة. وقد عقدت مقارنات بينه وبين الانطباعيين والتقسيميين أو التنقيطيين Divisionists، كما أن حساسيته الخاصة وتجسيده للمناظر أو وجهات النظر المتعددة الكاليدوسكوبية أو المشكالية (*) تؤدي بالمرء إلى التفكير في المدرسة التكعيبية. وتعتمد فكرة الذاكرة البصرية لديه خاصة في نهاية روايته على التحاور بين الصور، وليس على التتابع أو التسلسل الزمني فيما بينها. وقد تمت المقارنة كذلك بين تكبيره حجم الأمثلة والأحداث الصغيرة التي فحصها من قبل بشكل ميكروسكوبي دقيق وبين اللقطات السينمائية المقربة أو المكبرة (٣٢).

(*) المشكال: أداة تحتوي على قطع متحركة من الزجاج الملون، ما إن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهائية من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان (قاموس المورد، ١٩٩٨).



على رغم اهتمام بروست بالتجسيد البصري للأحداث والذكريات في روايته، فإنه كان متشككا - مثل بودلير - في آلات التصوير، وقد تشكك في قيمة الكاميرا، وفي برودتها الغريبة والمغتربة. ووفقا لما قالته سوزان سونتاج فإن بروست عندما كان يتحدث عن الصور الفوتوغرافية كان يفعل ذلك على نحو ازدرائي، أي بوصفها شيئا مرادفا للسطحية، ذات صبغة بصرية فقط، وترتبط بالضرورة بالماضي، على نحو إرادي، وبوصفها شيئا غير ذي دلالة مقارنة بالتفاعل التكاملي الذي يحدث بين الحواس من خلال ما سماه «الذاكرة اللاإرادية» Involuntary memory. ومثله مثل مفكرين آخرين غيره أمثال ريميه دي جورمو تشكك في أهمية السينما [٣٤]. ولعل ولع بروست باختلاس النظر يعبر عن اهتمامه الخاص بحاسة الإبصار والرغبات المرتبطة بها. إن مثل هذه النظرة المحدقة المختلسة في روايته قد تعبر عن دلالات ترتبط بالخطيئة؛ حيث قال بعض النقاد إن الذات الموجودة داخل الإبصار، والمحدد سلوكها من خلال هذه الحاسة، ذات موجودة في مجال العنف أيضا. فالإبصار هنا له منزلة العقل، الذي يقوم بالاعتداء المباشر أو غير المباشر، الفعلي أو الرمزي، على آخر يتم اختلاس النظر إليه وكشفه [٣٥]. لقد كانت الرؤية البصرية المجسدة أو الستيريوسكوبية Stereoscopic. وليس الخبرة الفوتوغرافية الأحادية، هي الوسيلة الخاصة لتحرير الخبرات البصرية لدى بروست.

فبدلا من اختزال المشهد البصري في صورة واحدة مسطحة يمكن أن تتبعها صور أخرى كثيرة جدا في حالة من العشوائية كما قد تفعل الكاميرا في التصوير الإستريتوسكوبي (نسبة إلى أداة الإستريتوسكوب البصرية أو المجسام التي تبدي الصور للعين مجسمة) يخلق عمقا خاصا من خلال مزجه أو تركيبه بين الصور من خلال التجاور ذي المعنى فيما بينها [٣٦].

وكما قال روجرشاتوك R.Shattuck فإن التصوير الإستريتوسكوبي يتخلى عن الوصف للحركة من أجل تأسيس شكل آخر من التجسيد يقاوم الزمن. إنه يختار صورا أو انطباعات قليلة مختلفا بعضها عن بعض بدرجة كافية، وليست قادرة على إعطاء الأثر الخاص بالحركة المستمرة، يربط بينها من خلال نمط قابل للتمييز. وما يحدث هنا هو السماح بحدوث رؤية ثنائية بالعينين معا أو رؤية بأكثر من عينين، رؤية متعددة الأعين الناظرة، رؤية تمكن العقل من إدراك الجوانب المتناقضة في الأشياء، وذلك عبر منظور التعرف الذي يتقدم على نحو مطرد، والذي يبرز تدريجيا عبر الزمن [٣٧].



إن بروست قد استطاع هكذا أن يجمع بين المنظورين المكاني والزمني. بين منظور التصوير ومنظور الشعر. لم يعد هناك مبرر إذن للقول بتلك الثنائية الخاصة والتقابلية بينهما كما طرحها ليسنج. إنه من ناحية يركز على النظام الحي المعيش الزمني للأشياء، والذي يربط بين نمو الفرد وارتقائه وبين الإحساس بالتغير والتعديل التدريجي في الواقع نفسه الذي يعيش فيه، ومن ناحية أخرى هو يقوم بالتركيز على الانبعاثات الموقعة التي تؤدي إلى إلقاء نظرات خاطفة على الماضي خارج الزمن المشروط أو المحدد. ومن ثم القيام بتجسيد أنماط فنية مقنعة ومؤثرة تتعلق بجوهر الحياة والخبرة. إن منظار بروست الثنائي كان مقصودا به تفتيت اليقين الديكارتي الأحادي النظرة دون الخضوع لذلك الدواء الخاص المرتبط بسرعة التلاشي لدى الانطباعيين أو التشظي الكاليدوسكوبي (المشكالي) لدى بعض التكعيبيين. إن الهدف كان هنا هو إعطاء كل من الزمان والمكان حقهما المناسب؛ وذلك لأن التضاد بين الصورتين الخاصتين بهما يتطلب إرجاء أو تأخيرا بسيطا في الإدراك:

«إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته. ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن نفهمها ويجسدها بدون الصورة» [٣٨]. ولعلنا نضيف هنا: وهكذا تكون حال الرسام المصور الأصيل.

«قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح إن غدًا مفعمُ
ولسوف يسيل الدمُ».

هكذا يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة له بعنوان «آيات من صورة اللون» مهداة إلى فنان المائيات المصري المعروف عدلي رزق الله، في إشارة دالة على هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والتصوير، وحيث يكون اللون هو البداية وهو النهاية، هو الأمس وهو الغد، وهو الذي لو تراكم تحت السطح أو فوقه يمكن أن يسيل منه الدم.

ويقول الشاعر جرجس شكري (من مصر) في تعبير عن العلاقة الحميمة بين عين الشاعر وعين الكاميرا وعين الذاكرة:

أنا آلة تصوير
مخزن ذكريات
ألتقط كل شيء
ولا أعي شيء
حفظت الحروب
حتى صارت ذاكرتي
مصنع بارود
وصرت أنسى صورة من أحب
في فنجان قهوتي.

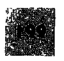
(من ديوان: رجل طيب يكلم نفسه)

إن الشاعر ـ كما يقول ستيفن سبندر ـ ينبغي له أن يكون قادرا على التفكير من خلال الصور، كما ينبغي له أن يسيطر على اللغة كما يسيطر المصور على بالتة الألوان [٣٩].

يشبه الفنان المصور بول كلي حالة النمو والازدهار الإبداعي لدى الفنان، وكذلك اتجاهه نحو العالم بما يحدث في الطبيعة وفي الحياة، وبنمو الأشجار تحديدا، فمن الجذور يصعد النسغ إلى الفنان، ويتدفق عبره ومن خلال عينيه، إنه يصبح جذع الشجرة، ومفعما ومتحركا بقوة اللحظة الراهنة وما يجري فيها. يوجه الفنان رؤيته نحو عمله، ومثلما يكون تاج الشجرة أو قمتها مرئيا من كل الاتجاهات، فإنه يتفتح عبر الزمان والمكان، فكذلك تكون حال الفنان. ولن يتوقع أحد من الشجرة أن تشكل تاجها أو قمتها بحيث تكون على الشاكلة نفسها التي تكون عليها جذورها. فما يحدث في الأعلى لا يمكن أن يكون نسخة مرآوية لما يحدث في الأسفل [٤٠].

نظرية الصورة: نظرية ميتشل

يقول ميتشل إن دراسته حول الأيقونولوجيا أو علم الأيقونة هي دراسة حول اللوغوس logos الكلمات،الأفكار، الخطاب أو العلم الخاص بدراسة الأيقونات icons والصور، اللوحات، وهكذا فإن دراسته تتعلق بـ «بلاغة



الصورة» بمعنيين اثنين هما: أنها دراسة لما يمكن قوله حول الصور، أي ذلك التراث الكبير الذي يتعلق بالكتابة حول الفن، ومن ثم فهو معني بالوصف والتفسير للفنون البصرية، وثانيا أنها دراسة تدور حول ما تقوله الصور. أي الطريقة التي تبدو الصور من خلالها وكأنها تتحدث عن نفسها من خلال الإقناع وحكي للقصص والوصف... إلخ.

ويقول ميتشل كذلك إنه يستخدم مصطلح الأيكونولوجيا للربط بين دراسته الخاصة هذه وبين تراث نظري وتاريخي طويل من التأمل حول فكرة التفكير بالصور. تاريخ يمتد في رأية منذ عصر النهضة على يد سيزارريبا cesasrripa، وبلغ أوجه على يد بانوفسكي خلال القرن العشرين. وقد بدأت الدراسة النقدية للأيكونولوجيا ـ كما قال ميتشل ـ مع ظهور تصور متبلور فحواه أن الكائنات البشرية موجودة في الصور والمماثلات الخاصة بصناعها، وقد ازدهرت هذه العلاقة في العلم الحديث من خلال عمليات صناعة الصور كما تمثلت في التصوير الفوتوغرافي والبرباجندا أو الدعاية. لقد اهتم ميتشل بالعلاقات والطرائق التي ترتبط من خلالها الصور (الفوتوغرافية والتماثيل والأعمال التشكيلية... إلخ) بأفكار عامة أو كبرى، مثل الصور العقلية والصور اللفظية أو الأدبية، وكذلك مفهوم الإنسان كصورة وكصانع للصور. وإذا كان بانوفسكي قد فصل بين الأيكونولوجيا (علم الأيقونة) والأيكونوجرافي (الوصف التصوير) من خلال التمييز بين التفسير الخاص بالأفق الرمزي الكلي لصورة معينة والوصف أو التصنيف لموتيفات رمزية خاصة، فإن هدف ميتشل كان التعميم بدرجة أكبر للطموح التفسيري للأيكونولوجيا من خلال الاهتمام بفكرة الصورة في ذاتها.

إن التفكير بالصورة هو ـ في رأي ميتشل ـ نوع من الإبدال الذي يربط بين نظريات الفن التشكيلي واللغة والعقل مع المفاهيم والتصورات الخاصة بالقيمة الاجتماعية والثقافية والسياسية. هكذا حاول ميتشل أن يربط بين نقد فيتجنشتين لنظرية الصورة الخاصة بالمعنى والنظريات الحديثة حول الشعر والصور العقلية، وكذلك نقد نيلسون جودمان للأيقونية في علاقة بعلم الدلالات، حديث جومبريتش حول طبيعة الصور العقلية، ومحاولة ليسنج تحديد العوامل المميزة بين الشعر والتصوير، وجماليات بيرك حول الجليل والجميل، واستخدام ماركس لمفهوم الغرفة المظلمة والصور الضمنية فيما

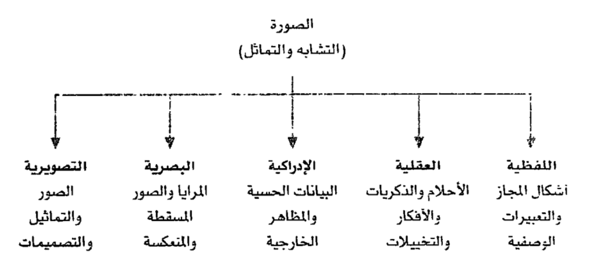


يتعلق بالآلهة أو الأصنام السيكولوجية والمادية للرأسمالية والعلاقات بين بلاغة خطاب تحطيم الصور والتماثيل التي سادت النقد الأوروبي، وكذلك الجدل حول دور الصور العقلية في علم النفس الحديث، العلاقة بين نظرية السيميوطيقا أو علم العلامات الحديث وبين قوانين هيوم حول الترابط أو التداعي. والمعارك التي دارت حول الفروق بين الجنسين وبين الشعوب وبين الديانات منذ عصر التنوير [٤١].

علم الأيقونات في رأي ميتشل هو أشبه بعلم نفس اجتماعي للصور أو الأيقونات، دراسة للخوف من الصور والعشق للصور أيضا، أي الصراع بين محطمي الصور والمتعبدين لها.

عائلة الصور

يتحدث ميتشل عن شجرة للصور، عائلة للصور يتصورها تأخذ الشكل التالي:



الشكل (١٣) يوضح عائلة الصور كما اقترحها ميتشيل (Mitchell, 1987, p10)

يقول ميتشل إن ظاهرة الصور والتفكير بالصور ظاهرة عامة، فهي تشتمل على مفاهيم وأفكار ومكونات عدة. منها ـ تمثيلا لا حصرا ـ الصور واللوحات والتماثيل والخداعات الإدراكية والخرائط والرسوم التوضيحية والأحلام



والهلاوس والمشاهد والصور المنعكسة والقصائد والذكريات وحتى الأفكار الموجودة على هيئة صور. ويجعل هذا التعدد الخاص بهذه القاعة من محاولة الوصول إلى فهم موحد واحد منظم لهذه الظواهر أمرا يكاد يكون مستحيلا. لكن هذه الظواهر - على رغم هذا التنوع - تشتمل على شيء مشترك بينهما، مما يجعل من الممكن التفكير فيها بوصفها عائلة قد هاجرت عبر الزمان والمكان، وخضعت لتطورات عميقة تصل إلى حد الطفرات خلال عمليات تشكلها وتطورها.

إن كل فرع من شجرة العائلة يحدد نوعا من الصور التي تعد مركزية الأهمية في الخطاب الخاص بأحد الحقول المعرفية أو الثقافية، فالصور البصرية والصور العقلية تنتمي إلى علم النفس وعلم الإبستمولوجيا (نظرية المعرفة) وتنتمي الصور البصرية إلى علوم الفيزياء، والى فروع الرسم والتصوير والنحت، وتنتمي الصور المعمارية إلى مجال تاريخ الفن والهندسة، والصور اللفظية إلى النقد الأدبي. وتشغل الصور الإدراكية منطقة مشتركة يشارك فيها علماء الفسيولوجيا، وعلم الأعصاب، وعلم النفس، وتاريخ الفن، ودراسة البصريات، إضافة إلى الفلاسفة ونقاد الأدب.

إن هذه هي المنطقة التي يشغلها عدد من الكائنات الغريبة - كما قال ميتشل متهكما - التي تكثر من التردد إلى الحدود الخاصة بالتأويلات النفسية والطبيعية للصور، فهناك تلك الأنواع من الأشكال القابلة للإحساس من الصور والتي هي - وفقا لأرسطو - تنبعث من الموضوعات، وتختم بنفسها على المستقبلات الشبيهة بالشمع الخاصة بحواسنا مثل الخاتم المنقوش (المزدان بنقش بحيث يمكن استخدامه كختم)، وهناك الأخيلة أو الصور الخيالية التي هي نسخ متجددة من تلك الانطباعات، والتي يجري استدعاؤها بواسطة الخيال (أو المخيلة) في غياب الموضوعات الحسية التي أثارت الحواس في البداية، وهناك البيانات الحسية أو المدركات، ثم هناك المظاهر الخارجية للأشياء التي تتداخل وتحدث التفاعل بيننا كذوات بشرية وبين الواقع الخارجي، والتي نشير إليها غالبا باسم الصور، والتي تمتد من الصور التي يجسدها ممثل بارع حتى تلك المنتجات التي تقدمها فنون الدعاية والإعلان. إن الصور ليست نوعا من العلامات؛ لكنها أقرب إلى ما أسماه فوكو نظام الأشياء» (٤٢).



للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم، وتعمل نظرية ميتشل على كشف المرئي في المنطوق المكتوب، مما يفصح عن دلالاته المتغيرة، وإن كان في ذلك تحرير لنا من محدودية اللغة المنطوقة /المكتوبة ذات التفسير الأحادي للمعنى. فهو من جانب آخر يثير فينا القلق إزاء تهاوي المفاهيم الراسخة. ويستدعي الأمر إيجاد منظور جديد لقراءة النص المرئي والمنطوق/المكتوب بوصفهما يتلازمان معا ليكونا ما أسماه ميتشل نص الصورة image text. حيث استحالة فصل الكلمة عن الصورة، واستحالة فهم الصورة دون استعانة بالكلمة، وهكذا يحسن قراءة الأدب بوصفه تمثيلا ثقافيا، والثقافة كنتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين قراء ونصوص متنوعة [٤٣].

في القرن الثامن عشر قال جوزيف تراب J.TRAP ما يلي: الأفكار هي صور حول الأشياء مثلما تكون الكلمات صورا للأفكار، ونحن نعرف أن الصور العقلية والصور الموجودة في الواقع، الصور الحسية، تكون حقيقية بالقدر الذي تكون عنده تمثيلات للبشر والأشياء. ويعتقد الشعراء وكذلك المصورون أن عملهم الرئيس هو تجسيد الصور الخاصة بالأشياء، والتي تتبدى في مظاهرها الخارجية [٤٤].

لكن ميتشل يرفض الأفكار والنظريات القائلة إن المعرفة هي نسخة أو صورة من الواقع يتم طبعها على العقل (أو فوقه). ويقول إنه من الأفضل فهم المعرفة على أنها مسألة تتعلق بالممارسات الاجتماعية، أي بجوانب الجدال والخلاف والاتفاق والتراضي، وأنها ليست ـ أي المعرفة ـ أمرا يتعلق فقط بشكل طبيعي أو وسيط خاص من أشكال التمثيل. إننا ينبغي أن نفهم تلك الطرائق التي أصبحت الصور تمتلك من خلال كل هذه السلطة والسيطرة علينا، حينئذ قد تكون في وضع يجعلنا نمتلك الخيال المناسب لإنتاج صور جديدة.

تعكس العلاقة بين الصور والكلمات داخل مجال التمثيل وعالم الدلالة والتواصل (التخاطب) تلك العلاقات التي نطرحها بين الرموز والعالم، بين العلامات ومعناها. ونحن قد نتصور أن المسافة الفاصلة بين الكلمات والصور مسافة كبيرة تماثل تلك المسافة الموجودة بين الكلمات والأشياء، أو بين الثقافة والطبيعة.إن الصورة هي العلامة التي تتظاهر بأنها ليست علامة نوع من الارتداء للأقنعة (أو التقنع) بالفورية أو التلقائية الطبيعية والحضور. أما الكلمة فهي الآخر بالنسبة إلى الصور، الإنتاج الاعتباطي أو الاصطناعي للإرادة الإنسانية، والتي قد تمزق أو تقطع ذلك الحضور الطبيعي من خلال



إدخالها لعناصر غير طبيعية إلى تاريخ وعي العالم وزمنه، ومن خلال تداخلها الغريب من خلال الوساطة الرمزية. هكذا تكون لدينا ـ فيما يقال ـ العلامة الطبيعية المرتبطة بالصور المحاكية، والتي تمسك بما تمثله أو تقبض عليه بإحكام، ثم هناك الصور التعبيرية التصويرية الاصطناعية التي لا يمكنها أن تشبه ما تماثله، هناك الكلمات التي هي صورة طبيعية لما تعنيه (كما في حالة استعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها) والكلمات كدوال احتياطية. ومن ثم هناك الفرق في اللغة المكتوبة بين الكتابة «الطبيعية» من خلال صور الأشياء والعلامات الاعتباطية للحروف الأبجدية الصوتية [٤٥].

لم يكن ليسنج مخطئا، في رأي ميتشل، في تمييزه بين الشعر والتصوير. لكن خطأه الكبير تمثل في استخدامه فئات تمييزية، مثل الطبيعة والثقافة والزمان والمكان... إلخ، في حين كان من الأفضل أن يستخدم مفاهيم تؤكد التكامل بينهما، وليس التمايز والانفصال.

في الحقبة الحديثة أصبح هناك ميل إلى النظر إلى الصورة على أنها المحتوى الظاهري الجلي، أو المادي الخاص بالسطح للكلمة التي تدرك بدورها على أنها معنى مخبوء كامن خلف السطح المصور. وقد عبر فرويد في تفسير الأحلام عن عدم قدرة الأحلام أو عجزها عن التعبير عن العلاقات اللفظية المنطقية، وعن الأفكار الكامنة في الأحلام وذلك من خلال مقارنته بين «المادة النفسية التي تصنعها الأحلام»، و«المادة الخاصة بالفنون البصرية. وسواء جُسدت الصور من خلال الأحلام أو من خلال المشاهد الخاصة بالحياة اليومية العادية، تكون هناك دائما ضرورة لاستخلاص الرسالة اللفظية من السطح التصويري الصامت وأحيانا المضلل، وقد كانت بعض اللوحات في العصور القديمة ـ كما يقول فرويد ـ تصحبها بطاقات صغيرة عليها كلمات تعبر عن بعض ما تحاول الشخصيات الموجودة في اللوحات أن تقوله وكذلك ما يحاول الفنان جاهدا أن يصوره [٤٦].

لكن ميتشل يقول إنه ينبغي أن نتذكر أن هناك اتجاها آخر يدرك التأويل على أنه ينبغي له أن يذهب في الاتجاه المعاكس، أي لا يتحرك من السطح البصري إلى العمق اللفظي، ولكن من السطح اللفظي إلى العمق البصري، أي إلى الرؤية البصرية الموجودة تحت هذا السطح اللفظي، من الافتراضات اللغوية الرمزية إلى الصورة الموجودة في ذلك «الحيز المنطقي»، والتي تعطي اللغة أو

الكلمات معناها، أي من الترديد الخطي linear للنص إلى «البنى»، أو الأشكال التي تتحكم في نظامه الخاص. يضعنا مثل هذا الاعتراف بأن هذه الصورة، التي وجدها فيتجنشين كامنة في اللغة، تماثل في طبيعتها وتلقائيتها وضرورتها أنواعا أخرى من الصور، قد يجعلنا في وضع مناسب نستطيع أن نستخدم فيه هذه الصور اللفظية بطريقة أقل غموضا أو سحرية. إن هذه الرؤية الجديدة قد تجعلنا نجدد احترامنا لبلاغة الصور، وأن نجدد كذلك إيماننا بسهولة اللغة ووضوحها، وأن يتوافر لدينا وعي أو إحساس بأن الخطاب اللفظي إنما يجسد تلك العوالم والاهتمامات الإنسانية التي قد يتم تصويرها عيانيا، ويمكن كذلك مقارنتها بأشكال أخرى من التمثيل للواقع والحياة والمشاعر. لقد كان الفصل بين المنظومة المكتوبة والصورة - في رأي ميتشل - منطويا على موقف أيديولوجي يعكس سعي الفكر الغربي الدائم إلى الفصل بين الروح والجسد [٤٧]، حيث ارتبطت اللغة بالروح، وارتبطت الصور بالجسد، ومن ثم كانت عمليات تحطيم الصورة هي محاولة لإنقاذ الروح /اللغة من خلال التخلص من كل ما يمثله الجسد / الصورة من شرور وإغراءات وعوامل تهديد للروح، ويكمن تحرير الخيال - فيما يرى ميتشل - في قبول حقيقة أن معظم ما نبتكره ونبدعه في عالمنا هذا الذي نحيا فيه، إنما هو محصلة للتفاعل بين التمثيلات اللفظية والبصرية (أو التصويرية)، وأن مهمتنا الأساسية الآن ينبغي أن تكون هي الإنكار لهذا الحوار الخصب بين الكلمة والصورة أو التخلص منه من أجل الهجوم على الطبيعة، ولكن أن نرى وندرك أن الطبيعة تشتمل في جوهرها على هذا التفاعل الخصب الخاص بين طرفي الحوار هذين، أي بين الصورة والكلمات.

غواية الصورة والأيقونية: قراءة في بعض الأعمال الأدبية

١- (قراءة في رواية «دائما ما أدعو الموتى» للكاتب المصري الشاب «سعيد نوح»)

سنتحدث الآن عن محور واحد من محاور هذه الرواية نراه مهما، وهو محور الأيقونية. إن الأيقونة صورة مصغرة لكنها زاخرة بالمعاني والدلالات. إنها جرم صغير فيه انطوى العالم الأكبر، هي صورة قابلة للإدراك والتعرف عليها، وللأيقونة تاريخها ووجودها في النقد والأدب وفي التراث الإنساني عامة. وتعد الصور الفوتوغرافية والأداء المسرحي والأفلام والرقصات والأعمال النحتية أمثلة دالة على الأعمال الأيقونية. وقد تكون بعض القصائد

والروايات والقصص القصيرة والمقطوعات الموسيقية أعمالا أيقونية إن استطاعت أن تستثير بداخلنا تفكيرا حسيا بصريا خاصا مرتبطا بالصورة والحركة. والأيقونية هي تلك الصور الذهنية النشطة المشتركة بين الممثلين أو المؤدين أو المبدعين عامة وبين المتلقين أو المتفاعلين معهم خاصا.

ويشير التفكير الأيقوني في النظرية الأدبية الحديثة إلى ذلك الحضور الخاص للصور والتفكير بالصور في الأشكال التعبيرية غير البصرية (أي اللغوية). وهكذا يقيم التفكير الأيقوني صلة حميمة بين التفكير اللغوي ومن ثم التمثيل اللغوي (من خلال الكلمات والجمل... إلخ) والتفكير وكذلك التمثيل البصري (من خلال الصور وعمليات المحاكاة والإشارة إلى التماثل بين مشهدين وكذلك الخيال والحركة)، وتتجلى هذه الصلة في أكثر صورها خصوبة في الفنون الأدبية على نحو خاص.

هكذا فإنه عندما تقوم اللغة بإثراء أحد الأعمال اللغوية (كتابي / شفاهي) من خلال استخدامها للتفكير الأيقوني أو التفكير بالصور والتأكيد على حضورها فيها أو تقوم اللغة بتعزيز التفكير بالصور الخاص بعمل فني بصري تكون النزعة الأيقونية موجودة فيها. والآن ما هي العلامات الدالة على هذه الأيقونية وهذا التفكير الأيقوني في رواية «سعيد نوح» هذه؟

البداية هي النهاية!

مثلما تبدأ هذه الرواية بمقتطف من يحيي حقي يؤكد فيه أن الشخصيات الهامشية أو الثانوية في العمل الأدبي قد تكون أكثر أهمية من الشخصية المحورية فيه، بل إن الشخصية المحورية مثلما تبدأ هذه الرواية بهذا المقتطف الذي هو في رأيي جزء أساسي منها. فكذلك تنتهي الرواية بالراوي وهو يشاهد أحد الأفلام مع فتحية إحدى الشخصيات المحورية في الرواية وقد كانت زوجة عاشقة لأحد الممثلين الهامشيين أو الثانويين أو الكومبارس هو أنور المنسترلي ثم عندما يظهر أنور هذا في أحد المشاهد يقول الراوي عنه: كان أنور يبدو لي كشيء بعيد في سماء مليئة بالنجوم ورغم ذلك كان ضروريا لإظهار روعة النجوم، هكذا تمتلئ هذه الرواية بالشخصيات الحميمة الزاخرة بالمشاعر الإنسانية الفياضة التي يعطف بعضها على بعض وتتماسك وتحب وتتكافل في الأفراح والأتراح ... شخصيات بسيطة، لكنها أكثر عمقا من كل الشخصيات المركبة. شخصيات



هامشية. لكنها أكثر حضورا من كل الشخصيات المركزية. وهناك حنين دائم للماضي لديها، وتوحد دائم معه ومع شخصياته، أمكنته وأزمنته وأحداثه ورموزه وكل العلامات الدالة عليه، وخاصة ما يرتبط منها بعالم الصورة والتصوير والسينما والأفلام والمشاهد والأداء الفني. وهناك تخييلات وأحلام وتهويمات كثيرة في الرواية يتعلق معظمها بالحب والأحبة الذين ارتحلوا ولم تبق منهم سوى تلك الذكريات التي هي أشد حضورا من المدركات الحقيقية المتعينة والمجسدة.

(١) تحضر في هذه الرواية أسماء أفلام كثيرة مثل: أربع بنات وضابط، وحسن ونعيمة، والأسطى حسن، وقلبي دليلي، وجعلوني مجرما، وغزل البنات، وغيرها.

كما تحضر أسماء ممثلين معروفين مثل: أنور وجدي وفريد شوقي وإستيفان روستي ويحيى شاهين وشكري سرحان ورشدي أباظة وأحمد رمزي وغيرهم، وكذلك أسماء ممثلات معروفات أمثال: ليلى مراد وسعاد حسني وفردوس محمد وكاميليا وغيرهن. وأسماء مطربين أمثال أحمد عبد القادر ومحرم فؤاد، وغيرهما.

(٢) ويوجد كذلك وصف لأماكن التصوير (إستوديو مصر وإستوديو الأهرام) وكيفية إعادة بعض المشاهد وحديث عن الممثلين الهامشيين الذين لا يخطئون والممثلين الأبطال والرئيسيين الذين يخطئون وعبارات دالة على حكي المشاهد وإيقافها والتذكر والعيش معا في المشهد ومحاولة التذكر معا مشاهد معينة. وهناك حديث كذلك عن الفئات المشتركة في المهن المرتبطة بالتصوير والتمثيل مثل: المخرجين والممثلين والمنتجين والريجيسير، وكذلك الجمهور وأيضا حفلات الافتتاح وبعض مفردات عالم التمثيل مثل: الدور، المشهد، هنصور... إلخ.

(٣) يوجد كذلك رصد للتاريخ تاريخ المكان وتاريخ البشر فيه من خلال تاريخ دور السينما التي هدم بعضها وتحت إقامة بعض المباني أو القصور مكانها.

الوجود «في الصورة»:

الأكثر أهمية من ذلك كله هذه الشخصيات الهامشية التي تعيش أحلامها البسيطة الخاصة وتريد أن تكون «في الصورة» في القصة في اللوحة في المشهد في الفيلم في الرواية، ولو عن طريق التوحد مع شخصيات أخرى هامشية مثلها. إن أنور كومبارس لكنه يكون بالنسبة لفتحية أكثر الشخصيات مركزية وحميمية وصدقا في هذا الوجود سواء خلال حياته أو بعد موته، بل قد يكون الحضور بعد الموت أكثر حميمية وحضورا وكثافة وهيمنة من ذلك الحضور الذي كان قبله. إنه حضور مضاعف يتحقق مرة من خلال الذاكرة



ومرة من خلال الخيال. إن «أنور المنسترلي» يعيش حيا وخالدا في ذاكرة ووجدان زوجته «فتحية» وهي تحتفظ في داخلها بذكرياتها معه. وذكريات أفلامه وكيف تم تصويرها وبصورها الفوتوغرافية معه وبكل المشاهد التي مرت بهما معا في الوجود في ذلك المتخيل البصري الأيقوني الذي صار سر وجودها وجوهر مرضها وغيابها واضطرابها.

تحتفظ «فتحية» بصورة فوتوغرافية خاصة لها مع أنور، وعلى رغم أن هذه الصورة قد ضربها القدِم وامتدت إليها يد الزمن وغوائله فجعلت وجود الرأس فوق الجسد غير واضح في تلك الصورة الخاصة لذلك الممثل الهامشي الذي كان يؤدي التحية بوصفه جنديا لأنور وجدي (الضابط) على رغم ذلك فقد كان أنور هذا هو الذي يقوم بالدور، يقوم بالأداء، يفعل... يتحرك، يهيمن على المشهد من خلال تحيته المتميزة الخاصة هذه. ينظر الراوي إلى هذه الصورة ويحاول تخزين ملامح الشخصية الخاصة الموجودة فيها في ذهنه وذاكرته حتى يستطيع مقارنتها بعد ذلك بالشخص الأصلي عندما يراه في أحد الأفلام. وهكذا تصبح هذه الصورة القديمة الباهتة وسيلة ومفتاحا لتنشيط التفكير البصري الأيقوني لدى الراوي، لقد أصبح متوحدا آخر جديدا مع هذا .سم الخيالي المتخيل الجميل، بحيث أصبح يتحدث بعد ذلك عن مشاهد خاصة في علاقته بزوجته وخلافهما حول النقود، ويتحدث كذلك عن تشابه مشاهد حياته مع مشاهد من حياة السيد العريان الماضية كما سمعها ذلك الذي استطاع من خلال مشهد واحد خاص وهو يقف على خشبة المسرح المعد لزفاف ابنته أن يتخذ القرار الوحيد المناسب في رأيه في حياته برفض زواجها من «حسن العدل» الذي خدعه «لقد كان بلا قرار فأصبح ذا قرار»، وكان غائبا فأصبح حاضرا وتم له ذلك كله من خلال أدائه الخاص لدور الرجل الحاسم الذي لا يقبل خضوعا ولا خداعا والذي ثار بعد ذلك أيضا على زوجته فحولها من امرأة نكدة شرسة إلى قطة مطيعة مستسلمة.

هكذا يكون التوحد أو التقمص ما بين الشخصيات بعضها وبعض مزدوجا أحيانا، ومتعددا أحيانا أخرى، حيث نجد «فتحية» التي تتوحد مع زوجها الغائب ونجد الراوي الذي يتوحد مع هذا الزوج ويتوحد أيضا مع «السيد العريان» ويتوحد مع كل من رآه قد أدرك حضوره وتأكيده لذاته، ولو في مشاهد قليلة ومواقف محدودة خلال حياته. إنه ذاته لا يجد ذاته، إنه مثلهم

هامشي لكنه أيضا شديد الحضور في هذه الرواية. شديد الحضور وشديد الغياب في الوقت نفسه، حاضر من خلال قصص حبه وغائب من خلال فشل هذه القصص. وحاضر كذلك من خلال نداء الذين يوشكون على الموت له وتحميله لبعض الأمانات أو الرسائل أو المهام الخاصة وغائب من خلال شعوره الدائم بالافتقار لجوهر روحه. الحب وشعوره أيضا بأنه غير قادر على حمل أي أمانة من تلك الأمانات.

إنه يحتاج في جوهره، لأن يحمل الآخرون عنه وله أمانته الخاصة ورسالته الخاصة، أن يكون محبوبا ومشعورا به ومدركا من الآخرين أيضا، أن يكون موجودا «في الصورة»، وكذلك يكون تاريخ المكان والوطن مرصودين أيضا من خلال الصورة، وخاصة من خلال الرصد لتاريخ السينما، وحيث يرد الحديث في الرواية عن سينما الأزهار القريبة من سينما «علي بابا» الموجودة في منطقة «بولاق أبو العلا»، والتي كانت معروضة للبيع لأن صاحبها الخواجة «سمعان» اليهودي قد قرر الخروج من مصر قبل ثورة ١٩٥٢ وكيف اشتراها منه محمد الأمير وحولها إلى فيلا تسكن فيها زوجته ست الدار، ثم مرت السنوات حتى يجيء الخواجة سمعان مرة أخرى إلى مصر - ولو بطريقة رمزية - من خلال معاهدة السلام مع إسرائيل، وهناك حديث أيضا عن شخصيات تاريخية معروفة ومؤثرة أمثال «يوسف الصديق» و«جمال عبد الناصر» و«أنور السادات» وغيرهم.

الصور تحول الشخصيات:

هناك إحدى الشخصيات النسائية في الرواية كانت تنظر إلى السينما على أنها «مسخرة»، وأنها لو ذهبت إليها لربما «قتلها أهلها»، لكنها عندما تذهب إليها مرة مع جارة لها تحرص بعد ذلك على الذهاب إليها أسبوعيا وعلى مدى عشر سنوات، ولا تتوقف إلا عندما يشتري لها زوجها البديل المنزلي الصغير للسينما وهو التليفزيون، وقد حدث ذلك بشكل خاص في شخصية أم أحمد الصعيدية، تلك التي ذهبت لأول مرة مع جارتها إلى السينما، وعادت وقد حضرت في قلبها ورأسها ملامح «سعاد حسني» لتقارنها بصورة «توحة» زوجة «أنور المنسترلي». لقد تحولت فتحية أو توحة في ذهن هذه المرأة الصعيدية البسيطة والتلقائية إلى حد الخشونة - لكنها شديدة الطيبة - إلى أيقونة جميلة.. أيقونة «سعاد حسني»، وعندما تعود مع صاحبتها من السينما تلوح إلى إحدى جاراتها أن تريها صورة «توحة» كي تقارنها بصورة «سعاد حسني» الموجودة في ذهنها.

إن هذه الرواية تقدم لنا رؤية خاصة جديدة حول الثقافة الشعبية البصرية، وهي ثقافة لا تقوم فقط على الصور بقدر اعتمادها على التصور الخاص للوجود والحياة معا بصريا. حول كيف يتوحد الناس البسطاء مع الفن كيف يرونه، كيف يحبون السينما، ولماذا يذهبون إليها، ما هي تفضيلاتهم الجمالية، كيف تصبح السينما نسيجا من أنسجة حياتهم، كيف يتوحدون مع أبطال الأفلام، وكيف يكون هؤلاء الأبطال وتلك الأفلام وسيلة للتهويم والهروب التخيلي ـ من بؤس حياتهم وشقائها ـ ولتحقيق ما فاتهم تحقيقه، إنهم أبطال في حياة أو في واقع يحاول الممثلون الرئيسيون فيه أن يجعلوهم هامشيين، لكنهم دائما أبطال، أبطال من خلال هذه المشاعر وهذا التكافل، وهذا النبل، وهذا الحضور المؤثر غير القابل للإنكار؛ إنه حضور يماثل ما قاله «أنور المنسترلي» عن الكومبارس أنه لولاهم هم لا يستطيع الممثلون الكبار أن «يعملوا فيلما».

الفن هو الحياة:

تحتفظ «توحة» (فتحية) بصور لها مع «أنور المنسترلي» لامعة ومعهما كبار الممثلين، وتصف رحلاتها معه في إستوديو مصر والأهرام وفي الإسكندرية، وكيف حضر «عماد حمدي» وضغط على يدها وكيف كان «أنور» عايقا.. الفيلم الذي لا يعجبه لا يمثله، وكيف يكون وكيف مرض وكيف انتحر، هناك انتظار دائم لمواعيد أفلامه ومشاهدة جماعية لهذه الأفلام التي يكون يوم عرضها في التليفزيون يوم بهجة وعيد وفرح، فالفن فرصة للاحتفال والتجمع والوجود معا.

تتوحد «فتحية» مع «أنور المنسترلي» وتحكي بدقة عن تفاصيل الأفلام المشهورة التي مثلها، فتحكي مثلا عن دوره في فيلم قلبي دليلي.. ودوره كان أحد أفراد العصابة الموجودة فيها، كان مع «فريد شوقي» و«إستيفان روستي» في تلك العصابة أو كانا هما معه، وتقول بصوت عميق يشبه الدعاء «الفيلم ده صورناه في إستديو مصر والمناظر الخارجية في الفيوم». لاحظ كلمة «صورناه» التي تجعلها تدخل داخل عالم الفيلم وتشارك فيه. إنها هنا تشبه القارئ الذي يشارك في إبداع النص. إن توحة هنا واحدة من ممثلات هذا الفيلم، إنها تعيد روايته من جديد كما لو كانت تكتبه أو تصوره مرة أخرى بطريقتها الخاصة، لقد أصبحت تلك الأفلام عالمها وأصبح عالمها هو تلك الأفلام. لقد تراكمت المشاهد

داخل كيانها فأصبح هذا الكيان هو الأفلام. وما الأيقونية إلا حالة نعيش خلالها ـ من خلال الفن ـ الحياة التي كنا نتمنى أن نعيشها في الواقع. إننا هنا من خلال الفن «نكون» وخارج الفن. في هذه الحياة الغبية الفقيرة البلقع «لا نكون».

لاحظ أيضا استخدام «توحة» لمفردات من عالم السينما والتصوير مثل المناظر الخارجية. ولاحظ أيضا تذكرها خلال الرواية لكثير من أحداث الواقع في ضوء هذا الفيلم. حيث ماتت الست «أحلام» (أم أنور المنسترلي) خلال تمثيل هذا الفيلم وجاء كل من كان يمثل فيه مثل «أنور وجدي» وليلى مراد، وقاما بتعزيتها في أم زوجها. تتحدث توحة كذلك ـ بلغتها الخاصة ـ عن المشاهد وكيف يجري تصويرها وكيف يمكن أن تصور الأفلام بطريقة «الفلاش باك»، وهي لا تذكر بالطبع هذا المصطلح، لكنها تتحدث عن أن نهاية الفيلم أحيانا تكون هي بدايته وبدايته قد تكون هي نهايته، وتتحدث عن اللقطة (أو الشوط) وكيف كان زوجها لا يخطئ، بينما كان «فريد شوقي» السبب في إعادة أحد المشاهد أربع مرات، وتتحدث عن أنها كانت تعرف متى كان «أنور» (يتقمص) الدور. يتحدث الراوي كذلك عن أنها كثيرا ما تتخيل نفسها في الأستوديو تقوم بتمثيل أدوار زوجها وتركز بشكل خاص على من جاءوا للتعزية من الممثلين مثل «أحمد رمزي» و«زوزو ماضي» و«عبد الرحيم الزرقاني» وأخيه «محمد».. هكذا تكون السينما بالنسبة إليها هي الحياة وتكون الحياة بالنسبة إليها هي كل ما يتعلق بالسينما ومحور الارتكاز الأساسي لحياتها، (أنور) الذي بموته افتقدت محور حياتها لكنها لم تفتقد الدوائر أو الأدوار الحميمة التي دار حولها هذا المحور أو دارت حوله.

علامات أخرى على الحضور الأيقوني

(١) ما حدث عندما تذهب «فتحية» بعد وفاة زوجها إلى مسجد السيدة نفيسة وتطلب امرأة غامضة منها أن تقرأ آيات من القرآن الكريم، وعندما تبدأ في ذلك تجد صورة المرأة التي كانت تجلس بجوارها متجسدة لها بين آيات المصحف وتحدثها السيدة الغامضة وتطالبها بتجويد القراءة، ثم إنها تقابلها بعد ذلك في أماكن عديدة، خاصة في المساجد والموالد وما شابه ذلك، ثم إنها تطالبها بعد ذلك بسنوات بالعودة إلى أختها التي هي شديدة الشوق إليها. هذه الصور ليست صورا هلوسية، لكنها أقرب إلى الرؤى أو الحالة النفسية شديدة الشفافية التي تشتد فيها حدة الحواس والعقل فينكشف أمامها الأستار والحجب.



(٢) هناك أيضا الحديث عن أحمد حشمت مصور الفنانين الذي صنع أفيشات الأفلام في الفترة ١٩٤٩ ـ ١٩٥٤، وكيف كان يصور اللقطة كما لو كان يصنع تمثالا، وكيف انتحر بعد أن ظن آن كاميليا الممثلة والراقصة قد رفضت الزواج منه، وهذا مثال آخر لتجليات الصور والتفكير البصري في هذه الرواية.

(٣) كان الراوي يبحث دائما في وجه «توحة» عن ذلك الجمال الغابر، كان يبحث دائما من خلال ملامحها عن صورة جمال مثالي قديم زائل ربما يرده إلى صور محبوباته الجميلات اللاتي لم يحظ قط بوصال من إحداهن، وهناك تأمل دائما لوجه «جيهان»، وكذلك تداخل لديه بين الملامح (التعبيرات والوجوه والانفعالات) والخاصة بعديد من الشخصيات.

(٤) هناك أيضا الصور التي ترد عبر الأحلام، كما في حلم أم إبراهيم بموت زوجها. وكيف حلمت أنها وأسرتها في قارب داخل البحر ثم فجأة لا تجد زوجها بجوارها، وكيف حاولت العودة يائسة إلى الشاطئ لكن تمساحا أو شيئا يشبهه كان يمنعها من ذلك، وكيف استيقظت وتحقق حلمها فمات زوجها سائق التاكسي في حادث سيارة، وكيف ظلت بعد ذلك بحوالي خمس وعشرين سنة تتذكر ذلك الحلم وتتذكر تفاصيل يومها الأخير مع زوجها.

تحضر الصور في هذه الرواية عبر الذاكرة، ذاكرة المكان، وذاكرة الزمان، ذاكرة الماضي بأشخاصه وأماكنه وأوقاته وانفعالاته. تحضر في صور بصرية تكاد ترى وتحضر معها شخصيات الماضي، فتكون موجودة في الحاضر بينما تغيب شخصيات كثيرة من الحاضر وكأنها تنتمي إلى الماضي، ومن ثم يتحول الهامش عبر هذه الرواية إلى متن ويتحول المتن إلى هامش، وتتحول الشخصيات الرئيسية إلى شخصيات ثانوية، وتتحول الشخصيات الثانوية إلى شخصيات أساسية، من دونها ـ كما قال الراوي على لسان «أنور المنسترلي» ـ لا يمكن أن «يعمل الممثلون الكبار فيلما» ويكون وجودها كذلك ـ كما قال الراوي ـ ضروريا «لإظهار روعة النجوم». ولا يعيب هذه الرواية الجميلة، إضافة إلى تداخل الشخصيات والضمائر أحيانا بطريقة مرهقة، سوى كثرة الشخصيات الهامشية فيها، وبعضها قد وصل في هامشيته إلى درجة أن بهتت صورته حتى كادت تختفي [٤٨].

٢ـ قراءة في مجموعة «مثل واحد آخر»

المفهوم المحوري المناسب لقراءة هذه المجموعة للكاتب سيد الوكيل (من مصر أيضا) هو مفهوم الصورة والتصور والتصوير. فهناك حضور كثيف للصورة والمرايا واللوحات والمشاهد والعيون المحدقة، وهنا تصور العالم وكأنه مشهد يخلقه الكاتب ويحرك الشخوص داخله وخارجه.

في «التعالب وانا» حديث عن:

ـ الصور التي تفنى. الصورة التي لا تفنى، الصورة الموجودة في الذاكرة.

ـ مشهد يجمع بين شخصيات عدة تم تجميعها في مشهد واحد تجميعي كبير، ثم تجري تفرقتها بعد ذلك عبر القصة في مشاهد فرعية، وهذه آلية من آليات المونتاج والسرد السينمائي المستخدم بكثرة في هذه المجموعة.

ـ هناك في هذه القصة حديث عن الصور، صور الذاكرة، وكيف تبقى طيلة هذه السنين، وصور الشخصيات السينمائية (صوفيا لورين)، والعلاقات الجنسية بين الشخصيات والصور، صور من الطفولة ومن المراهقة بتهويماتها الجنسية وأحلامها وتخيلاتها حول الثعالب والطيور، الثعالب التي تخدع الطيور حين تتناوم، والطيور التي تهرب محلقة بأجنحتها.

في «الموت والجمال» حديث عن: الطفل الذي طلب إلى أمه ألا تنسى مجلاته التي يحبها بما فيها من صور جذابة، وكذلك ألبوم صوره الذي يضعه تحت مرتبته، وهناك كذلك صورة الطفل الذي يرسم الوجوه ويحدق فيها فيمنحها الله لجمالها أرواحا ملونة.

في «الثعالب» كذلك إشارات إلى القلب الذي لا يخفق إلا لصور تفنى. وحديث عن صور لفتيات عاريات يحتفظ بها الولد.

في «أشعل الفرن فجرا»، إشارات إلى الصور الموجودة في جيوب الأطفال، وهي كذلك صور لرجال ونساء عاريات في أوضاع مخلة.

في «مساحة صغيرة من الظل»، إشارات إلى الفنان الذي يحفر الوجوه على جدران الطين، ويتحدث إليها، وإلى إمكان تحول الصور المرسومة الثابتة إلى صور متحركة. الشخصيات في معظمها تعيش على عالم الصور الخاصة بالذاكرة، والصور الموجودة في الذاكرة، والصور والألبومات، والصور الفوتوغرافية، والصور المرسومة على الجدران... إلخ، التي تحضر من خلال صور الذاكرة والصور قد تكون صورا حقيقية، وقد تكون صورا متخيلة، صورا مدركة أو متذكرة.

والقصص كلها هي أجزاء من قصة كبيرة، أو رواية كبيرة، أو لوحة كبيرة تكتمل عناصرها من خلال آليات التكرار والتماثل والسرد المتكرر وعودة الشخصيات معا داخل القصة الواحدة، والتذكر المصحوب بالأسى والشجن، واستدعاء الماضي فيما يشبه شريط الفيلم السينمائي، ثم تحريكه بسرعة أحيانا وببطء أحيانا آخرى. وتثبيته أيضا أحيانا ثالثة، وذلك من خلال الصور التي ترصد الماضي عبر ذكريات أليمة، لكنها تكون أيضا عندما يجري تذكرها من مسافة، من على بعد، طريفة وممتعة، وقد تدعو إلى الضحك أو الغناء.. وقد تتحول الصور إلى معايير مجردة حين تكون متعلقة بإحساسات انطوت واندثرت، ولم يعد من الممكن إحياؤها من جديد إلا عبر التذكر وعبر الصور: هنا ترد الإشارات المرتبطة بالصمت والابتسامات والنظرة السريعة أو المحدقة أو الشاردة، وهكذا فإن الحديث عن الصور هنا هو حديث عن الأثر، عما يبقى، عما يقاوم النسيان، ذكريات خاصة بعلاقات جنسية وعاطفية وإنسانية، ويجري التذكر في الغالب من خلال التقاء النظرات، نظرات الرجال والنساء بعد أن بلغوا من الكبر عتيا، تبادل النظرات والتحديق - أو النظر في لهيب النار المشتعلة أحيانا - يؤدي إلى توالد الصور والذكريات والضحك. تتقابل نظرات الرجل بنظرات المرأة، فتتفتح الذكريات وتنساب وتتوالى، ويعيشان الزمن البعيد مرة أخرى، لكن عند مستوى التذكر والغياب والأثر الذي هو حضور آخر، ووجود آخر رغم انقضاء الزمن.

هكذا فإننا نجد أيضا أن فعل التحديق والنظر فعل أساسي في هذه القصص، وهو فعل أحيانا ما يحول الذات إلى موضوع كما قال فوكو. في «بعد ذلك.. لا أحد»، يقول الراوي: تعودت في طفولتي أن أقرأ خرائط القمر وحديثه عن النظارة (العوينات) الجديدة التي تلفت الانتباه، وعن ولعه برسم الحدود لكل شيء، وعن صورته التي تتأرجح على مسمار في الحائط، وعن الغرباء الذين يبحثون في الحفل العام ويأخذون الصور التذكارية معه... وإشارات عن البحث من خلال عيون النساء عن رغبة قديمة، وعن تثبيت النظرات والتراوح بين التحديق والتخيل والحضور والغياب، حيث الراوي ينام في العراء بنصف عين، وفي بيته بنصف جسد.

الصور وارتباطها بالموت والغياب موجودة في قصص كثيرة داخل هذه المجموعة، وهناك إشارات إلى ألبوم الصور، واليد التي تقلب الصور، وكل الأشياء التي يمكن رؤيتها في المشهد، الصور الفوتوغرافية في الألبوم



البلاستيك. الصور المعروضة أمام الراوي كشريط سينمائي. صور صامتة ثابتة لكنها بسبب سرعة تقليبها تتحول إلى صور متحركة.. صور أعزاء رحلوا وما زالوا باقين في الذاكرة. صور تحركت لكنها بقيت ثابتة. صور من الذاكرة، وصور من الأحلام. صور لأناس يعرفهم، وصور لأناس لا يعرفهم. ويحضر وجه الأم المرتبط بالغياب والموت. تحضر صورة وجهها المرتبطة بالحضور الداخلي والغياب الخارجي بفعل الموت. هناك هذا الحضور الكثيف القوي للأم والأصدقاء والذكريات والموت. من ينقذ الراوي من إلحاح الذاكرة؟ صور من مؤتمر للأدباء، وشخصيات تغادر الكادر. وصور تدخله. صور موجودة بداخله. صور خارجه. وصور لا هنا ولا هناك، صور «الوجوه التي تستأثر بكل الذكرى وكأن أجسادنا بلا قيمة»، واليد التي تحاول أن تقبض على شيء، على معنى في الخارج فلا تستطيع. صور كأنها لوحات لبيكاسو أو رينيه ماجريت أو سلفادور دالي. صور عن مشاهد تمر عبد الذاكرة كأنها سيناريو فيلم تجري استعادته، أو بالأحرى، يتم تصويره مرة أخرى، صور لذكريات يوم الثلاثاء، الحركة بين الأتيليه ومقهى التكعيبة. صور من الواقع لعالم الأدباء والمقاهي والندوات، وصور من فترة التجنيد والحرب والقطار الحربي وما به من مشاهد مؤلمة وخانقة، حديث عن أدباء ماتوا وأدباء سيموتون. بعضهم دخل الألبوم وبعضهم سيدخله، حديث عن الأحلام الضائعة والمهمشة والمهشمة، عن بؤس الأدباء في هذا العالم. أو بالأولى في هذا الوطن.. عن أدباء كبار مجددين لم يبق لهم من مجد سوى أن يموتوا فجأة أو يمرضوا ويقوموا ببيع اللب والسوداني.

هنا تداخل بين عوالم القص والحكايات والكتابات الفعلية وعناوين القصص، والحياة الفعلية، حياة الأدباء وضياعهم في الحياة، مزج لليومي العابر الزائل بالمتخيل والحلمي.

في «مثل واحد آخر» حديث عن انهيار حاسة الإبصار، وحديث كثيف عن حاسة اللمس، وعن الحواس الأخرى. كيف يُلمَس ثقب الباب في حالة انعدام الرؤية، الشعور بالبرودة. وحديث عن صوت الأم أيضا، كيف تنهار المهارات فجأة، ونوع من الشعور بالتغير في الواقع Derealization، وتغير في الشخصية Depertsonalization، وهذه مشاعر موجودة في القصص كلها بوجه عام.. حيث نجد أن الواقع فيها فجأة، ويكون على المرء أن يبدأ من جديد لكنه عندما يبدأ يكتشف أن هذا الواقع الجديد ليس جديدا، لقد مر الشخص



بهذه الخبرة من قبل وكأنها خبرة سبق الرؤية أو «سبق أن» Deja Vu. حيث يرى الإنسان مشاهد جديدة، ويعتقد أنه رآها من قبل، ولذلك أسباب عديدة بعضها مرضي وبعضها صحي حسب حالة الإنسان.

في علاقات الإنسان مع عالم الظلام في هذه القصة تشتد الحواس، وتقوي إدراكاته للتفاصيل الصغيرة، ويسخر من برامج التليفزيون المصري، ويتخيل نهايات متعددة لقصته هذه التي تشبه السيناريو أو المشهد الذي يرويه شخص ثالث موضوعي يفكر في الاحتمالات المتعددة لخروج هذا الشخص المحاصر خارج باب بيته من هذا المأزق.. كأن يخرج أحد الجيران ويشعل المصباح أو يذهب لقضاء الليلة في المقهى.. إلخ، أو يتخيل ما يفعله لصوص الأفلام البوليسية حين يصيخون السمع «لتكات» باب الخزانة فتفتح، هنا تركيز على حواس اللمس والسمع والشم في حالة غياب حاسة الإبصار، وحديث كذلك عن الصور النمطية للشخصيات الأب، الأم، الحبيبات، الزوجات، الجيران... إلخ، وإشارات إلى عمليات التحديق من عيون سحرية ومن ثقوب موجودة في الأبواب، تباديل وتوافيق للعلاقات بين مكونات القصة، وتلاعب بالأحداث والنهايات، تلاعب لا نهائي من خلال لعبة التأجيل والإرجاء التي تحدث عنها دريدا، أو التي يتحكم فيها الخيال، فالشخصيات من خلال نظرة الراوي تتحول إلى موضوعات، أشياء يموضعها ويقوم بتشييئها (يحولها إلى أشياء) من خلال نظرته إليها على أنها كائنات مفرغة من الحياة، آلات وآليات، مانيكان أو عرائس ماريونيت، تتحرك بلا روح، وهناك تدخل وتعليق وإيقاف للحدث، في نوع من القطع أو المونتاج والإضافة والحذف [٤٩].

المفردات مثل: البداية، النهاية، لحظة التنوير، المكان، الدخول في المشهد الزمان... إضافة إلى تناص القصة مع أعمال أخرى، مثل أوديب، أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، وتحويل الشيء إلى شخص، والشخص إلى شيء أمور كلها مميزة لهذه القصة. هنا حديث عن غياب الإبصار، أو بالأحرى عن أهمية حضوره. فكرة انقطاع الكهرباء المرتبطة بالحياة، وحضور الموت، وتحطم الأحلام.



6 الصورة في الفنون التشكيلية

يتحرك الإبداع في المساحة الفاصلة بين الدقة واللادقة، بين الانضباط والحرية، بين الالتزام الحرفي والخيال، وقد كان التساؤل حول ما ينبغي أن تكون عليه الصورة أو اللوحة في الفن التشكيلي موضعا لأفكار وخلافات وتطورات عدة، نستعرض بعضا منها في هذا الفصل.

تعد الدقة الموضوعية أمرا مألوفا يبحث عنها كثيرون من خلال حكمهم على الأعمال الفنية. ونقصد بالدقة الموضوعية هنا الدقة البصرية، أي الدقة في تمثيل الموضوع الذي تجسده اللوحة أو التمثال للعالم الواقعي الخارجي، أي أهمية التشابه المقنع بين العمل الفني والحياة [1]. إن هذا هو المبدأ الذي قامت على أساسه فكرة المحاكاة في الفن عبر التاريخ، وعبر الثقافات الإنسانية المتنوعة. ويوافق كثير من الدارسين على أن التغيرات في الأسلوب التمثيلي للواقع خلال تاريخ الفن هي تغيرات تصف وتعكس حالات معينة من التقدم الحضاري ومن التغيرات في الرؤية البصرية للفنانين عبر مراحل متنوعة

«إنني لو كنت قد ولدت صينيا، لم أكن لأصبح رساما، بل خطاطا.. إنني أكتب لوحاتي»

«بيكاسو»



ومتتالية من تاريخ البشرية. وهي تغيرات تعكس حالات مضادة أو معاكسة أيضا لفكرة المحاكاة ذاتها ويعتقد كثيرون كذلك أن المحاكاة mimesis هي المبدأ الذي يتحكم في الإبداع الفني، وأنه عبر تاريخ الفن في الغرب أصبح الفنانون أكثر غزارة في إعادة إنتاج العالم البصري من خلال أعمال على درجة عالية من الصدق والأمانة ويرفض جومبريتش [٢] هذه الوجهة من النظر، ويعتبرها أحادية، ويقول إن الفن ينشأ في العقل الإنساني كاستجابة للعالم وليس كمحاولة لمحاكاة الواقع البصري، ويقول إن أشكال التمثيل التي استخدمت عبر تاريخ الفن كانت وثيقة الصلة بالأهداف التي يقوم بها الفن في المجتمع.

وفي كتابه «قصة الفن» The story of Art أوضح جومبريتش كيف أن الابتكارات الجديدة في تصوير المكان والحجم والضوء أو غيرها من الخصائص المميزة للفن تحدث نتيجة للمطالب الجديدة.فالفنانون المصريون القدماء والإغريق مثلا صوروا الجسم الإنساني بطرائق مختلفة تماما، ليس لأن بعضهم أكثر مهارة من الآخرين، أو أنهم وصلوا إلى درجة أكثر ارتفاعا من النضج: ولكن لأنه كانت هناك مطالب مختلفة في المجتمعات المصرية والإغريقية القديمة. وقد وجه جومبريتش الاهتمام إلى كيفية قيام الفن المصري بمواءمة ذاته مع المعلومات المتوافرة في وقته حول الحملات الحربية والاحتفالات الجديرة بالتسجيل والتذكر، في حين كانت الخصائص المميزة للفن الإغريقي مشتقة من المحاولة المنتظمة لتصوير الجسد الإنساني في أكثر حالاته اكتمالا.

وليس هناك أي مبرر للاعتقاد ـ كما أشار جومبريتش ـ أن الفنانين المصريين كانوا يعرفون أقل حول الجسم الإنساني مقارنة بالفنانين الإغريق، أو أن التكنيك الموجود لديهم كان أقل تطورا؛ وإنما كل ما في الأمر أن هاتين الثقافتين قد طورتا أسلوبا فنيا شديد التهذيب، بحيث يكون مسايرا تماما للمطالب الثقافية والحضارية التي كان عليه أن يؤديها.

يعتقد جومبريتش أن كل أشكال التمثيل الصوري تقوم على أساس مفهوم المخطط Schemata، بمعنى أن الفنان ينبغي له أن يتمكن من نظام ما من أنظمة الصياغة الفنية كي يصور العالم البصري الذي يعيش فيه ويدركه ويجري تعلم هذه المخططات من خلال دراسة الصور الخاصة بالفنانين



الآخرين، مما يترتب عليه أن يصبح الفنان معتمدا على التقاليد الفنية السائدة. أما الفنان الاستثنائي أو الفذ فهو الذي يستمر من خلال التجريب في الذهاب إلى ما وراء التقاليد الحالية. ويخلق صياغاته الإبداعية الجديدة التي يتم تصويرها أو تجسيدها في المستقبل. فإذا اتفقت هذه الصياغات الجديدة مع مطالب جيدة في المجتمع فإنه سيتم تبنيها، ويستخدمها فنانون آخرون، ومن ثم يظهر أسلوب فني جديد في النهاية [٣].

تستند نظرية جومبريتش إذن حول الأسلوب الفني إلى مفهوم المخطط الذي يشير - على نحو استثنائي - إلى أشكال التمثيل البصري الواقعي، ومن ثم فإن صدقه محدود. والفن الذي لا يشمل فقط مرجعية خاصة بالعالم البصري الواقعي لم يجرِ تضمينه في نظريته. وذلك كله يضيق المدى التفسيري الخاص بهذه النظرية.

يقول جومبريتش إن فكرة العين البريئة Innocent eye هي مجرد أسطورة، فالإدراك ليس مجرد عملية تسجيل للمعلومات؛ لكنه عملية تتأثر كثيرا بالمعرفة والمعلومات، وليس الإحساس هو الأساس الوحيد للإدراك.

ويستخدم جومبريتش أحيانا مصطلح المخطط كي يشير به إلى الصور العقلية والمفاهيم التي يستطيع الأفراد من خلالها أن يكونوا قادرين على إدراك العالم البصري ومعرفته، لكنه يفضل أن يتحدث عنها كذلك من خلال مصطلح الوجهة الذهنية Mental set، ومن ثم فهو يشير إلى أن العقل الإنساني يكون مندمجا بشكل نشيط في عملية الإدراك أكثر من قيامه بمجرد التسجيل والتصنيف للموضوع المرئي. والإدراك بالنسبة إليه عملية فعالة تتوقع ما سوف يظهر في العالم البصري.

ومتأثرا بأفكار بوبر، يعتقد جومبريتش أن كل ملاحظة هي نتيجة لسؤال ما، وأن كل سؤال يتضمن فرضا مؤقتا معينا، وهذا يعني أن التوقع يسبق ما سوف يظهر فعلا عند بداية الإدراك. وقد طورت نظريات استجابة القارئ الحديثة فكرة التوقع هذه إلى حد كبير.

وقد أكد جومبريتش أهمية التعلم، وربط الإدراك بالمعرفة، ومن ثم فقد ابتعد عن المنظرين الجشطلتيين إلى حد ما، فقد رفض فكرتهم عن الإدراك باعتباره عملية تلقائية لا تتأثر بالتعليم (التربية)، وقال إن المعرفة المتزايدة تجعل الإدراك اكثر عمقا مع ذلك مال جومبريتش إلى مبدأ الجشطلت حول البساطة، لكنه

أعطاه تفسيره الخاص بأنه بدلا من أن يطبق هذا المبدأ على الإدراك، فإنه طبقه على التعلم وقال إن أفضل المبادئ التي يمكن أن تجهز الطبيعة بها الإنسان هو ذلك الميل إلى اختيار أكثر الافتراضات بساطة من أجل فهم العالم البصري [٤].

إننا بقدر من الخبرة يمكننا أن نحكم ـ كما يقول فيلدمان ـ على مهارة الفنان في خلق الإيهام بالواقع. ومن أجل خلق مثل هذا الإيهام يقوم بعض الفنانين بإعادة إنتاج كل تفاصيل النموذج الذي يحاكونه، مفترضين أن العمل الفني الواقعي هو حصيلة المكونات التي جرت ملاحظتها بطريقة دقيقة، وجُسِّدت بطريقة متقنة. وأحيانا ما يُطلَق على مثل هذا المنحى في الفن اسم المنحى الواقعي. هذا، وعلى رغم أن اختراع الكاميرا قد جعل من مثل هذا الفن أمرا قديما أو مهجورا أو ينبغي هجره، فإن هناك عودة متجددة حديثة إلى هذه الأشكال الفنية الواقعية لعل أبرزها ما يسمى الآن بالفوتورياليزم Photorealism أو الواقعية التصويرية. لقد عرف الفنانون الكبار في الماضي كيف يمكنهم أن يخلقوا الإيهام الواقعي دون أن يعيدوا إنتاج كل ما تراه العين. لقد كانت الفكرة المهيمنة لديهم هي الإمساك بالجوهر.

ويجد فنانون كثيرون اليوم أنه من غير المجدي أن يتنافسوا على الكاميرا؛ ولذلك فإن المشكلة الأساسية في الفن بالنسبة إليهم هي خلق صور قابلة للتصديق من خلال الاستخدام للحقائق البصرية [٥].

الاتجاهات الأربعة

هناك مصطلحات أربعة تصف اتجاهات أربعة سادت تاريخ الفن التشكيلي، وأفرزت مدارسه المتنوعة هذه الاتجاهات، وهي: الكلاسيكية Classicism، والرومانتيكية Romanticism، والطبيعية Naturalism، والواقعية Realism. وقد تصارعت هذه الاتجاهات، وأحيانا تداخلت وامتزجت، وفي أحيان أخرى تفوق بعضها، وساد وتراجع بعضها الآخر واختفى نسبيا. إنها اتجاهات في الفن وفي الحياة أيضا، كما يقول المصور الأمريكي أنطوني توني A. Tony.

١ـ **الاتجاه الكلاسيكي**: يقول أصحاب الاتجاه الكلاسيكي إن ما نسميه الموضوع الخارجي هو موضوع له وجود مؤقت فقط، أما الفكرة الخاصة بهذا الموضوع، الفكرة التي توجد وراءه، فهي الخالدة. إن الفكرة الخاصة بموضوع تسبق ميلاد هذا الموضوع أو ظهوره، وبينما يكون الموضوع بالضرورة غير كامل



تكون الفكرة بالضرورة كاملة. إن الفكرة تكون هنا أكثر واقعية من الموضوع نفسه. ويكون هذا الموضوع مجرد ظل للفكرة التي هي بدورها. الموضوع الحقيقي. هكذا فإن حواسنا تخدعنا. ومن ثم ينبغي أن يكون هدفنا هو البحث عن والسعي من أجل إدراك العالم الواقعي الخاص بالأفكار الجوهرية وعلاقاتها، وأن يكون هدف الفنان هو التعبير عن هذا العالم وهذه الأفكار في الفن.

إن مصدر الأفكار يقع خارج الفنان، ويمتلك الكائن البشري مثل هذه الأفكار لأنه هو التعبير المجسد لها أو المعبر عنها، إنه مثل قطعة الزجاج الموشورية أو المنشورية التي تعكس الكل. ومثلما يعتقد أصحاب هذا الاتجاه فإن الإنسان يولد ولديه كل أنواع المعارف، وأن كل ما عليه أن يفعله هو أن يتذكر أو أن يستنتج ما هو ضروري منها، وكذلك توجد اللوحة الكلاسيكية في بعض الأشكال المثالية. إن كل ما يفعله الفنان هنا هو أن يعطي هذه الأشكال المثالية وجودها المادي أو المؤقت.

لقد ظهرت الفنون الكلاسيكية في كل الثقافات الإنسانية تقريبا. وقد ابتكرت هذه الثقافات نظمها الخاصة في الفن، وأنتجت أعمالا فنية أصبح كل جزء فيها في خدمة العمل الكلي.

إن المظهر الخارجي الخاص بكثير من هذه الأعمال قد يختلف من ثقافة إلى أخرى، لكنها جميعها تمتلك درجة عالية من التنظيم والمفردات المشتركة، والرمزية الاجتماعية، كما أنها تظهر نوعا من التركيز على الجوانب الهندسية وغيرها من الخصائص المتعلقة بالاكتمال.

إن توازن هذه الأعمال يتسم بالاستقرار، ويجري استبعاد التوترات والتنافرات في ضوء الإطار الكلي، وتربط الخطوط والأشكال الواضحة الموجودة في أنماط محددة، وكثيرا ما تكون هذه الأعمال ذات طبيعة معمارية ونوعا من التركيب الخاص بين العناصر الأيديولوجية والعناصر التشكيلية.

من أمثلة أصحاب هذا الاتجاه الكلاسيكي نجد بواسان وأنجرز. ويعد آن موندريان ـ كما يرى بعض النقاد ـ أحد النماذج الممثلة لهذا السعي الخاص نحو الجوهر الخاص بالنقاء والتجانس الذي ميز هذه المدرسة [٦].

٢ـ الاتجاه الرومانتيكي: يقول أصحاب هذا الاتجاه إن كل ما نعرفه حول موضوع خاص هو ما تقدمه حواسنا إلينا؛ إننا هنا لا نستطيع أن نكون متأكدين من الموضوع الخارجي ولا من الفكرة المثالية أو المطلقة الخاصة به؛



إننا متأكدون فقط من الإحساس الحالي الذي نشعر به. كل شيء نسبي وليس هنالك من يقين، كل ما نعرفه هو إحساسات نشعر بها على نحو شخصي أو أفكار نعايشها ذاتيا. إن تيار الحدوس والأفكار والمشاعر الداخلية هو ما يوجه الفنان هنا خلال عمله. إن هذا العمل ينبغي أن يؤدى بسرعة قبل أن يتبدد الشعور أو الإلهام.

يتشكل الفن الرومانتيكي في ضوء البعد الانفعالي: إنه فن شاعري الطابع، فن احتفالات الفرد واحتجاجاته. هكذا يحرف المصورون الرومانتيكيون بعض مكونات أعمالهم، أو يستخدمون أشكالا من التضاد لأغراض سيكولوجية، وذلك في أثناء قيامهم باستخراج الصور من الحالات المزاجية والانفعالية. هكذا تدخل الأحلام والتخييلات والهواجس والمشاعر والأفكار اللاشعورية أو قبل الشعورية إلى مجال أعمال هؤلاء الفنانين، وتكون بنية هذه الأعمال في الغالب منفتحة ومرنة ووثيقة الصلة بالخطوط وحركتها الحرة. وتتميز هذه الأعمال أيضا بالقدرة على استثارة الدهشة المفاجئة، والتداخل بين المكونات والميل إلى إخفاء بعض جوانب الشكل وتأكيد النمط غير المتوقع والحركة في المكان.

ويشتمل فن التصوير الرومانتيكي على المصورين المهتمين بالتأنق في الأسلوب manneristic، ومصورين ينتمون إلى عصر الباروك والاتجاه التعبيري لدى فان جوخ، وكذلك أصحاب الاتجاه التجريدي التعبيري المعاصر. ويتدرج الفنانون الرومانتيكيون من روبنز، ومرورا بلاكروا، ووصولا إلى بول كلي.

٣ـ الاتجاه الطبيعي: ويقول أصحابه إن كل الأفكار التي نعرفها هي أفكار شخصية، إنسانية، ذاتية، ومن ثم غير جديرة بالثقة بها. والعالم الطبيعي يسبق أي فكرة إنسانية حوله. وكي نفهم العالم ينبغي أن نبعده عن أي إدراك ذاتي متحيز إليه، إننا نلاحظ هذا العالم بكل وضوح، ونقيس علاقاته، وهي علاقات طبيعية وميكانيكية (آلية). والخبرة المادية متاهة كبيرة من الأسباب والنتائج، من الأفعال وردود الأفعال الطبيعية التي تبدأ من خلال محرك أول يطلق سلسلة كلية من الأحداث ويحركها. إن الموضوع المادي هو الموضوع الحقيقي هنا، ومن ثم تكون أفكارنا عنه هي انعكاسات لخبراتنا الخاصة به.

إن الحقيقة تكمن هنا في الاتفاق مع الحقيقة المقيسة بصرف النظر عن مشاعرنا أو تفضيلاتنا. إن ما يجب الوثوق به هنا هو الملاحظة والقياس. ومن ثم ينبغي اختزال ما نراه إلى نوع من العلاقات الآلية.

في الفن الطبيعي تتراجع النظرية لمصلحة الممارسة، ويصبح المظهر الخارجي المشروط بزمان ومكان معينين، هو اللوحة الكلية. إن الفنان هنا يبحث عن الإيهام (أو الخداع) الخاص ببعض المظاهر الخارجية المعينة. كما أنه يمكنه أن يحول المسافات والنسب (النسبية) إلى صياغات تصبح بدورها معادلات مجردة.

وقد كان للطبيعة دورها المهم وتأثيرها البالغ الكلاسيكية والرومانتيكية، حيث إنها أحيانا ما قامت بإثرائهما وكثيرا ما قامت بإبعادهما إلى خلفية الأحداث. وقد تجسدت الطبيعة - على نحو خاص - في المدرسة الانطباعية أو التأثيرية، وأصبحت مصدرا للتجدد، وحافزا أدى إلى نوع من التجريب الواسع المدى في مجال الفن. وينتمي فنانون أمثال فيلاسكيث، ومونيه وبيسارو إلى مثل هذا الاتجاه [٧].

٤- الاتجاه الواقعي: نظر أصحابه إلى الاتجاه الطبيعي على أنه اتجاه ميكانيكي أو آلي محدود القيمة واختزالي، وذلك من حيث إنه لا يستطيع أن يفسر التركيبات المتنوعة لمستويات الواقع، كما أنه لا يضع في حسبانه الدور التحويلي للأفكار أو الوعي الإنساني. وتأتي المادة أو الموضوع - في رأي أصحاب الاتجاه الواقعي - أولا، لكن هذا الموضوع يحدث في ضوء أفكارنا عنه ولا تحتاج قوى الواقع إلى أن يتم إطلاقها فقط، بل لا بد أن تتحرك على نحو حتمي مجموعة قوى متعارضة داخليا تمارس كل منها تأثيرها في الأخرى. إن الواقع متعدد الأوجه، ويتشكل من مستويات متفاعلة ومستقلة وذات تعقيدات متزايدة، وكلها تخضع للتغير. وينتج من التغيرات الصغيرة السريعة في النهاية تحولات سريعة أكثر اكتمالا، كما أن التحولات الكمية تؤدي في النهاية أيضا إلى تحولات كيفية.

وفي الفن ينبغي أن تخترق هذا الوجهة من النظر السطح الخارجي والمظاهر الخارجية للواقع، ثم تعبر عن ثرائه من خلال مركب خاص من التفكير والحساسية الانفعالية. ويسمى مثل هذا الفن بالفن الواقعي، ويصبح، الإيهام بالواقع هنا جانبا واحدا فقط من البنية الرمزية الكلية للعمل الفني.



وتهتم الواقعية بالحقيقة. مثلها مثل الكلاسيكية. لكن الحقيقة هنا حقيقة نسبية ومطلقة في الوقت نفسه: وذلك لأن الواقع يكون في حالة تدفق دائم. أحيانا في حالة اكتمال وأحيانا في حالة نقص، وتصبح النزعة الفردية لدى الرومانتيكية أشبه بالمسار الشخصي الذي يوصل إلى الخبرة ذات المعنى الاجتماعي. وتكون اللوحة واقعية ما دامت تشتمل على القماشة والألوان والقوى البصرية التي تحرك الحساسية الانفعالية والجمالية، وتشير إلى الواقع الأكبر الذي نشأت عنه مثل هذه اللوحة.

إن الأجزاء هي التي تشكل الكل الذي يشتمل على الذات والموضوع، المادة والعقل والشكل والمضمون، والممارسة والنظرية، وكل تلك المكونات التي يؤدي التغير في أحدها إلى تغيرات في المكونات الأخرى. بالنسبة إلى الفنان الواقعي، تصبح الذروة التي تهيمن على الأعمال الرومانتيكية ثمرة منطقية للتقدم الذي حدث في الأفكار البصرية، فأي تأليف أو تركيب هو نوع من الحضور الاجتماعي أكثر منه نوعا من الحضور الفردي أو الشخصي.

يشتمل القيام بعمل فني هنا على نوع من الدراسة (التقييم)، واستخلاص الاكتشافات عند كل مستويات الخبرة والتفكير. إن البيئة تضع الشروط، لكن الصراع الخاص بالأفكار يقدم القوى التي تحفز لإنتاج عمل جديد. وتكون كل لوحة هي نوعا من الحل المؤقت داخل عملية التطور الدائمة التغير. والتغيرات في حياة الفنان وأفكاره ستدفعه نحو بدايات جديدة، وتكون إحدى لوحاته بالضرورة دافعة له نحو لوحة أخرى، وهكذا... إن سعي الفنان الدائم يكون هنا من أجل الوعي والفهم والتعبير عن اكتشافاته التي تتعلق بذاته وبالإنسانية وبالطبيعة وبالفن نفسه. لقد أنتج الفن الواقعي في الماضي فنانين أمثال كارافاجيو، وجويا، وكاردان، وكثيرا من الحركات الفنية المعاصرة [٨].

هكذا يمكننا القول إن العين الكلاسيكية قد اتجهت نحو الموضوعات الخارجية بوصفها فقط موضوعات مؤقتة، ووسيلة للوصول إلى الأفكار الخالدة التي تسبق هذه الموضوعات، والتي هي أشبه بالمثل لدى أفلاطون، وتكون الموضوعات الواقعية هي الظلال الخاصة بهذه المثل، وتكون الموضوعات الفنية هي ظلال الظلال. والحواس هنا، وعلى رأسها بطبيعة الحال حاسة الإبصار، خادعة وتخدعنا، وما ينبغي لنا أن نقوم به هو أن نسعى للوصول إلى



ما يوجد وراء هذا الواقع وهذه الحواس. إن العمل الفني هنا هو جزء موجه إلى خدمة الكل وأثر يشير إلى فكرة مطلقة تسعى يد الفنان وعقله من أجل التجسيد الجزئي والمؤقت لها.

هكذا اتجهت العين الكلاسيكية إلى الخارج، وكان هدفها الداخل، وإلى المظهر، وكان هدفها الجوهر. أما العين الرومانتيكية فقد اتجهت إلى الداخل، إلى عالم الذات، إلى عالم المشاعر والأفكار والحدوس والأحلام، وصورهم مستخرجة من عالم الانفعال واللاشعور وما قبل الشعور، وهي بنية تعكس بنية أعمالهم، البنية الداخلية الشديدة الحركة والتغير والغموض والمميزة لوجدان الإنسان وانفعالاته وحالات أفكاره، كما تعكس اهتماما بالشكل الخارجي، والمبالغة في فن تكوينه مبالغة وصلت إلى حدها الأعلى لدى أتباع مدرسة الباراول، حيث الاهتمام بالتزيين والزخرفة والكرنفالية الشكلية، واتجاهات العين الطبيعية نحو عالم الخبرة الطبيعية، عالم الأفعال وردود الأفعال، وفعل أصحابها ما فعله زولا في مجال الأدب حين ركز على أهمية الملاحظة والانطباعات الأولية، واتفق في رؤيته مع انطباعيين أمثال مونيه وبيسارو.

أما العين الواقعية فقد اتجهت نحو الواقع، من أجل اكتشافه في ذاته، ليس سعيا وراء مثل متعالية أو مفارقة له، كما كان الأمر لدى أصحاب الاتجاه الكلاسيكي؛ ولكن من أجل مزيد من الفهم والاكتشاف والوعي بالشروط المادية والقوى المتصارعة في عالم الواقع هذا. لم تكن العلاقات بين هذه المدارس أو الاتجاهات علاقات بسيطة أو أحادية الجانب، لقد حاول بعضها أن ينفي بعضها الآخر، وحدث بينها ما أسماه ليجيه رد الفعل الحساس المضاد، والذي سنشير إليه لاحقا. يمكننا القول إن حركة عين الفنان التشكيلي قد تحركت عبر التاريخ من إلى الخارج (الكلاسيكية والطبيعية والانطباعية)، إلى الداخل (الرومانتيكية والسيريالية)، ثم إلى الموضوع الفني نفسه؛ الفن ذاته خلال مدارس أخرى كثيرة تالية. بالطبع يصعب علينا أن نحيط بكل ما حدث من تطورات في مجال فنون التصوير والنحت في هذا الفصل المحدود الصفحات، وكل ما نستطيعه هنا هو أن نلخص بعض الاتجاهات الخاصة بالعين البشرية وهي تتعامل مع الطبيعة، ومع الواقع، ومع الذات، وذلك من خلال بعض مراحل التطور المهمة في تاريخ الفنون التشكيلية، ونتحدث هنا عن ثلاثة عوامل أساسية نراها مؤثرة في التطورات

التي حدثت في الفن التشكيلي في أوروبا والولايات المتحدة، وانتقلت آثارها إلى أماكن عديدة في العالم، ومنها بلدان العالمين العربي والإسلامي، وهذه العوامل هي:

١ـ الواقعية وتاريخ المنظور.

٢ـ اختراع التصوير الفوتوغرافي وتكنولوجيا التصوير والنسخ.

٣ـ رد الفعل الحساس المضاد والإبداع التشكيلي.

أولا: الواقعية وتاريخ المنظور

إحدى طرائق فهم الكيفية التي تغير بها معنى الصور عبر التاريخ هي أن نفحص الدور الخاص بالواقعية في الفن. إن التغيرات في الأسلوب الفني الذي جرى إنتاج الصور من خلاله، تتعلق بما هو أكثر من الإشارة التخطيطية إلى تاريخ الفن والثقافة البصرية، إنها يمكن أن تشير أيضا إلى التطور الذي حدث في أنواع مختلفة من طرائق الرؤية للعالم، فمن خلال فحص التغيرات الأسلوبية لتاريخ الثقافة البصرية يمكننا أن نرى كيف تشير الصور إلى طرائق متغيرة في الرؤية للعالم.

كانت الواقعية هدفا جوهريا لكثير من الأساليب الفنية، وذلك لأن الفن قد وظف كثيرا من أجل أن يعكس المجتمع والطبيعة أمام المتلقين له. وبينما كان تاريخ الفن الديني قد جرى تركيزه حول الوصف، ليس للعالم الواقعي، ولكن للعالم الميتافيزيقي، الذي يقع وراء هذا الواقع المباشر، أي عالم الأساطير والشخصيات والأحداث الدينية، فإن فن التصوير، مع هذا، كان له تراث طويل خاص بتمثيل الأشكال الإنسانية والعالم الواقعي الذي يعيش فيه الإنسان. وقد تغيرت الرغبة الخاصة بتقديم صور حول العالم الواقعي، أو حول العالم المتصور أو المتخيل ـ على نحو كبير ـ عبر فترات مختلفة من التاريخ. وعلى الشاكلة نفسها، فإن المفاهيم الخاصة بالجوانب التي تجعل من صورة ما صورة واقعية قد تغيرت كذلك عبر التاريخ، وتباينت عبر الثقافات أيضا، وقد حدث تحول جوهري في عملية الوصف أو الرسم للواقع في تاريخ الفن الغربي مع تطور فكرة المنظور كعرف خاص (تقليد خاص) في الفن الأوروبي. وقد كان اختراع المنظور في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي هو نتيجة لاهتمام ما برز خلال عصر النهضة وكان يطمح إلى المزج بين الفن والعلم.



إن المنظور هو أسلوب تقني يطمح إلى جعل اللوحات الفنية تبدو أكثر واقعية، وذلك خلال عملية الترجمة أو النقل إلى الحيز (المكان) الثلاثي الأبعاد إلى صورة ذات بعدين. وباستخدامه للمنظور الخطي ـ لخلق صورة ما ـ كان على الفنان آن يحدد نقطة تلاش vanishing point واحدة على الأقل، وأن يصمم الموضوعات الموجودة داخل اللقطة بحيث تتناقص أحجامها كلما اقتربت من هذه النقطة وتزداد هذه الأحجام كلما ابتعدت عنها.

بدأ عصر النهضة في إيطاليا في أوائل القرن الرابع عشر، ووصل إلى ذروته في أوروبا في أوائل القرن السادس عشر، وقد عُرِّف بأنه زمن النهوض العقلي والفني الذي يحركه اهتمام متجدد بالأدب والفن الكلاسيكي القديم. وقد مثل عصر النهضة اهتماما واعيا بالثقافة والعلم والفن والسياسة. وقد تمثل أحد الجوانب الأساسية في عصر النهضة في تحديده مشاهدا واحدا في المكان. إن المنظور يؤكد وجود نظرة (رؤية) علمية وآلية لدى المتلقي تجاه الطبيعة المنظمة والمرسومة، كما أنه يعنى بتركيز أحد الأعمال الفنية في اتجاه متلق متصور أو مدرك. إن المتلقي هو الذي يحدد مركز الصورة. وبينما كانت أعراف التصوير في القرون الوسطى تفترض وجود نقاط (زوايا رؤية) vantage points متعددة، من خلالها يمكن وصف المشهد أو رسمه، فإن المنظور يفترض وجود نقطة واحدة فريدة ينبغي وضعها في الحسبان وكما قال ناقد الفن جون بيرجر فإن «أي رسم أو لوحة تستخدم المنظور تفترض أن المتلقي هو المركز الوحيد للعالم» [٩].

وقد ظهر الاهتمام الكبير بالمنظور في أوروبا في الحقبة التاريخية نفسها التي ظهرت فيها أفكار جديدة في مجال الفلك، مثل ذلك التصور الذي طرحه كوبرنيكوس فيما يتعلق بدوران الأرض حول الشمس، بدلا من أن تكون هي مركز الكون، وهي الأفكار التي تحدث ـ على نحو جذري ـ رؤية الكنيسة حول الكون المتمركز حول الله.

ومع هيمنة فكرة المنظور الخطي على فن الرسم والتصوير خلال القرن الخامس عشر، فإنه شكل جانبا مهما من مجموعة من التغيرات الاجتماعية التي حدثت في ذلك الوقت وبعده، بما في ذلك الدور المهم للعلم في ظهور الثورة العلمية. وقد كان ليوناردو دافنشي واحدا من أبرز مناصريها الأوائل، وهو الفنان المشهور في تاريخ الفن بدوره المهم في إحداث التكامل بين الفن والعلم.

لقد كان الفنانون الذين بدأوا يكثرون من استخدام المنظور في القرن الخامس عشر شديدي الحماسة له، وذلك لأنهم شعروا أنهم يستخدمون أسلوبا علميا يمكنهم من إنتاج صور موضوعية للواقع. وهكذا فإن المنظور قد عبر عن رغبة الفنان في أن يكون موضوعيا، بدلا من أن يكون ذاتيا، وهذه هي المفارقة، لقد أراد أن يكون عالما بدلا من أن يكون فنانا.

ومع ذلك، فإن المنظور، ورغم كونه يبدو وصفا (تصويرا) واقعيا للعالم، فإنه اختزالي reductive الطابع، وشكل تجريدي من أشكال التمثيل للواقع. إنه أسلوب لجعل الصور التي تستخدم المنظور تبدو مثل الواقع. كذلك فإن المنظور يختزل العلاقة بين العين والموضوع الممثل في العمل الفني إلى عملية تبادل واحدة في المكان، ومع ذلك فإن عالم المنظور يشير إلى توجيه الرغبة الخاصة بالرؤية بحيث تكون ثابتة وغير متغيرة، ولأن تكون معاني الصور ثابتة، في حين أن الواقع هو أن فعل النظر هو فعل قابل للتغير، وفعل سياقي في جوهره. إننا عندما ننظر إلى لوحة تكون عيوننا في حالة دائمة من الحركة، ويكون كل مشهد نراه بمنزلة المركب من عمليات نظر وتحديق ورؤى ولمحات متعددة، فالمتلقي يؤثر في العمل الفني مثلما يؤثر العمل الفني في المتلقي.

كذلك قام تكنيك المنظور بتغيير الدور الذي يلعبه الحيز المكاني Space في الصور، مما سمح لهذا الحيز بأن يهيمن على الأشكال الموجودة داخل إطار اللوحة.

ويرتبط هذا المعنى المحدد علميا للحيز الفراغي Space بمجموعة كبيرة أوسع من التطورات الفلسفية. فالفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت الذي عاش في القرن السابع عشر، مسؤول عن كثير من المفاهيم الحديثة حول المكان (الحيز الفراغي)، التي ترتبط بدورها بإعلائه من شأن المجال البصري والنشاط البصري [١٠].

وهكذا، فإنه من خلال تطور فكرة المنظور، وكذلك التحولات الفلسفية التالية في اتجاه النشاط البصري، قد وُضع الأساس القوي في الفلسفة الغربية لتلك العلاقة المهمة بين العلم والتكنولوجيا من ناحية، وحاسة الإبصار من ناحية أخرى.

كما رأينا بالنسبة إلى اتحاد العلم والفن من خلال التكنيك الخاص بالمنظور، فإن التغيرات التي حدثت تاريخيا في الفهم للصور قد تأثرت ـ على نحو مباشر ـ بتكنولوجيا التصوير، وقد ظهر التفوق للعلم والنشاط البصري



في الفلسفة الغربية بعد الثورة العلمية التي حدثت في منتصف القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر. فخلال تلك الفترة، أدت التطورات في العالم، وخاصة في مجالات مثل الملاحظة، والفلك، وعلم البيولوجيا، إلى حدوث تغيرات جذرية في النظرة إلى العالم، وهي التغيرات التي أدت إلى تآكل الدور المهيمن الخاص بالكنيسة.. وقد نُظِر إلى الأفكار العلمية الكثيرة الجديدة، مثل تلك التي قدمها جاليليو حول حركة الكواكب، على أنها تهديد لسلطة الكنيسة، كما أنها كانت مصدرا لكفاح شاق من أجل التقدم (وقد حوكم جاليليو مثلا بتهمة الهرطقة على أفكاره العلمية الجديدة).

على كل حال، فإنه مع حلول القرن الثامن عشر، برز العلم بوصفه قوة اجتماعية مهنية، وخلال عصر التنوير، أي خلال الحركة الفكرية التي سادت القرن الثامن عشر، كان هناك تأكيد كبير لأهمية العلم في حياة الإنسان، ولمفاهيم العقلانية والتقدم. وقد قدم عصر التنوير الوعد القائل إن قوة العقل الإنساني سوف تهزم الخرافة وتنهي الجهل من خلال تطور المعرفة العلمية، وتجلب الرخاء للإنسان من خلال سيطرته التكنولوجية على الطبيعة، كما أنها ستجعل العدل والنظام يسودان حياة البشر، أو هذا ما بدا عليه الأمر [١١].

ليس هناك نوع واحد من المناظير في الفن، بل أنواع عدة، ففي المنظور الخطي يهتم الفنان بما يسمى نقطة التلاشي، وهي النقطة التي يختفي عندها الحيز أو الشكل، وتصبح الأشياء أصغر فأصغر، أما في المنظور الجوي فيهتم الفنان بالكثافة أو الضبابية المتنوعة الخاصة بالجو في أثناء عملية الرؤية، وعندما يبعد شيء عن المعني بالمشاهدة، فإن هذا الشيء يبدو أقل تمايزا وأقل كثافة، وأصغر حجما، وأكثر قابلية لإثارة مشاعر الرهبة والخوف، إنه المنظور المستخدم الآن بكثرة في أفلام الإثارة والرغبة، حيث الألوان الزرقاء والرمادية والدخان الكثيف يغلف خطوات المرضى العقليين والمجرمين وقطاع الطرق في الليل أو عند مشارف الفجر، وحيث يوجد أيضا ما يسمى بلون المساء، اللون الأزرق الذي يميل نحو الرمادي المثير للشجن والترقب والخوف. عندما يبتعد شيء أو شخص عن المشاهد في إحدى اللوحات أو الأفلام التي تستخدم المنظور الجوي يبدو هذا الشيء أو الشخص أقل تمايزا، وأكثر كثافة وأقل حجما كما قلنا، ويصبح لونه محايدا، وعندما يقترب يصبح أكثر عتمة أو إضاءة حسب الزمن الذي يظهر فيه، ويصبح

كذلك أكثر تمايزا أو أكبر حجما. يستخدم المنظور الجوي في التصوير لخلق الإيهام الخاص بالحيز أو الفضاء المكاني، ويكون الضوء المباشر هنا هو أقوى الأضواء، كما يمكن أيضا أن تتلقى الكتل والأحجام أو السطوح المختلفة مثل أرضيات الشوارع وجدران المباني ضوءا ما من مصادر غير مباشرة للضوء، من انعكاسات الضوء ومن ثم اللون ومن السطوح والكتل الأخرى، هنا سيبدو السطح الأقرب من الجانب المعتم من الكتلة أكثر عتمة وستبدو المساحة الداخلية من الجانب المعتم ـ أو الذي يتلقى ضوءا منعكسا مضاءة أكثر.

وأخيرا، فإنه في المنظور المعكوس، وهو عكس المنظور الخطي، تبدو الأشياء القريبة صغيرة الحجم، والبعيدة كبيرة، وذلك لأغراض رمزية من أجل إبراز أهمية أو جلال شخصية دينية أو سياسية أو فنية معينة [١٢].

تأثرت الأفكار الحديثة حول الحيز والفراغ بمظاهر التقدم التي حدثت في العلم والتكنولوجيا، وبينما كان تشويه الفراغ لأغراض سيكولوجية معروفا من قبل لدى بوش وبروجل وغيرهما، فإن كثيراً من الفنانين المعاصرين قد وضعوا التغيرات العلمية الحديثة ومنها نظرية النسبية، وفكرة تيار الوعي، والمنظور المتعدد الزوايا الشبيه بفكرة تعدد زوايا السرد في الفنون الأدبية في حسبانهم هكذا ظهرت التكعيبية، وظهرت مدارس فنية أخرى مماثلة.

ثانيا: اختراع التصوير الفوتوغرافي

في العام ١٨٣٩ أعلن عالم الفلك أراجو Arago اختراع العالم داجير للتصوير الفوتوغرافي أمام أكاديمية العلوم الفرنسية، حينها قال الفنان الفرنسي المعروف يوجين ديلاكروا: «من اليوم، مات فن التصوير». كذلك كتب الشاعر المعروف بودلير مقالا العام ١٨٥٩ بعنوان «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي» قال فيه: إن هذه الأداة الجديدة هي العدو اللدود للفن؛ وإنه بمقدار ما يشكل تطور التصوير الفوتوغرافي نتاجا للتقدم التكنولوجي يكون الشعر والتقدم مثل رجلين طموحين يكره كل منهما الآخر. حين يجتمعان على المسار نفسه، لا بد لأحدهما أن يخلي المكان للآخر». وهو يقول كذلك فيما يشبه الاحتقار لأبناء العصر الحديث وحياتهم إنه منذ لحظة ظهور التصوير الفوتوغرافي «اندفع مجتمعنا الحقير، وهو نرجسي حتى آخر فرد فيه، إلى التحديق في صورته التافهة على مزقة من المعدن». وهو يرجع كراهيته

للتصوير الفوتوغرافي إلى أنه «من غير المجدي، ومما يبعث على الملل والضجر أن نمثل ما هو موجود، فما من شيء موجود يرضيني.. إنني أفضل تنانين خيالي على ما هو تافه إيجابيا». ويتابع بودلير ليقول إن من هم أسوأ من المصورين الفوتوغرافيين هم الرسامون الحديثون المتأثرون بالتصوير الفوتوغرافي، فالرسام الحديث يوغل أكثر فأكثر «في الانغماس برسم لا ما يحلم به، بل ما يراه» (١٣) كذلك قال رودان «إن الفنان هو الصادق، أما الكاميرا فهي كاذبة، فالإنسان لا يكون أبدا ثابتا، هكذا كما يبدو في الصور الفوتوغرافية. على كل حال، لم يكن الوصول إلى مثل هذا الاختراع أمرا سهلا، كما لم تكن تأثيراته الإيجابية والسلبية في حياة الإنسان، وفي فنون التصوير، وفي عصر الصورة أمرا بسيطا، بل كان له أثره الكبير، هذا الأثر يستحق منا أن نتوقف وقفة طويلة نسبيا عند الخطوات التي مر بها العقل البشري حتى وصل إلى هذا الاختراع العجيب وما تلاه من اختراعات.

الغرف المظلمة: تاريخ الصور والتصوير

سبقت الكاميرا في ظهورها عملية التصوير الفوتوغرافي بنحو ألف عام، فقد كتب أرسطو حول ظاهرة الضوء الذي يسمح بالرؤية المقلوبة للعالم الخارجي من خلال ثقب صغير موجود في جدار غرفة مظلمة. أما الحسن ابن الهيثم فكان أول من استخدم هذه الأداة لرؤية ظاهرة كسوف الشمس خلال القرن الحادي عشر الميلادي. وقد كتب أبو علي محمد بن الحسن بن الهيثم سبعة كتب حول البصريات حوالي العام ١١٠٠م، وكان واحدا من أوائل العلماء الذين عرفوا وفهموا أن الضوء ينبعث من الشمس أو من النار وليس من العين البشرية، كما كان شائعا قبله، وأقام حجته على أساس الملاحظات الخاصة بالفهم الشائع، فقد فكر ببساطة في أنه من المستحيل أن ينبعث الضوء من العين ويضيء في التو واللحظة الأشياء الموجودة على مسافات بعيدة. كذلك عرف ابن الهيثم أن سرعة الضوء ليست غير متناهية أو لا محدودة لكنها أيضا كبيرة، كما أنه أكتشف أن هذه السرعة تبطئ عندما يتحرك الضوء في الماء (١٤) ورسم ليوناردو دافنشي رسما في كراسة تخطيطاته يوضح هذه الظاهرة. أما في القرن السابع عشر فقد أطلق جوهان كبلر على هذه الظاهرة اسم «الغرفة المعتمة» Camera obscura، وهو

الاسم الذي ترجم حرفيا بعد ذلك إلى الغرفة المظلمة Dark Chamber، وفي وقت لاحق من ذلك القرن قام روبرت بويل R.Boyles بتكوين نموذج قابل للحمل من هذه الغرفة، وقد استخدم للمحاكاة الدقيقة ذلك المنظور الخطي الخاص بالمشاهد أو المناظر الموجودة في لوحات رسامين مشاهير، أمثال جان فيرمير، وفيلاسكيث، وهوجوستراتن S.V. Hoogstraten، وغيرهم.

وقد استخدم الفنانون الغرفة المظلمة كأداة مفيدة في المتابعة للاسكتشات أو التخطيطات التقريبية للمناظر الطبيعية على الورق والقماشة (الكانفاس)، وهي التخطيطات التي كانت تُملأ بالألوان والأصباغ بعد ذلك. وقد قادت الغرفة المظلمة، إلى الفكرة الخاصة باستخدام المواد الحساسة للضوء مكان قماش الرسم والتصوير. وعبر تاريخ التصوير الفوتوغرافي، طُوِّرت فكرة التقاط الصورة التي حاولت الغرف المظلمة التقاطها ـ على نحو متواصل ـ وعبر عمليات عديدة يذكرها ليستر بالتفصيل، ونذكر بعضها عنه هنا باختصار على النحو التالي:

١ـ التصوير الشمسي Heliography:

أطلق على جوزيف نيسفور نايبسي J. N. Niepce لقب مؤسس التصوير الفوتوغرافي العام ١٨٢٧؛ أطلق نايبسي على عملية إنتاج الصور هذه اسم الهليوجرافي Heliography (وهي كلمة إغريقية تعني «كتابة الشمس» Sun writing) ولم تلفت هذه العملية أنظار كثيرين لأسباب عدة منها: طول الزمن المطلوب لظهور الصورة الذي يصل إلى نحو ثماني ساعات.

لم يسمع الجمهور العام بهذا الاختراع إلا بعد موت نايبسي بسنوات عدة، فالجمعية الملكية في لندن لم تسمح له بعرض نتائجه على مجمع العلماء لأنه لم يوافق على الكشف عن تفاصيل اختراعه. لكن هذه العملية كانت قد استثارت اهتمام فنان المسرح والمخترع الهاوي لويس داجير L.Daguers في فرنسا، وقد استخدم مجهود نايبسي الأساس لإنتاج أول نشاط تصوير فوتوغرافي يتسم بالعملية والذيوع.

٢ـ طابعة داجير Daguerreotype:

ولد لويس داجير في فرنسا العام ١٧٧٩، وكان عمله الأول جابيا للضرائب الحكومية، ثم أصبح مشهورا بعد ذلك بسبب مجهوداته في مجال الديوراما Diorama، وهي صور ينظر إليها من خلال ثقب في جدار حجرة مظلمة، حيث



كانت تعرض المؤثرات الخاصة بالصور الإيهامية أو الخادعة على ستائر ملونة وإضاءات متغيرة. وقد أخبر أحد اختصاصيي البصريات الذي قدم لنايبسي العدسات التي استخدمها في غرفته المظلمة، أخبر داجير عن الصور الشمسية (أو الهليوجرافية) التي أنتجها نايبسي. كان نايبسي في ذلك الوقت في الرابعة والستين، وكان يعاني مشكلات صحية ومالية جمة، ومضطرا وقع عقدا مشاركة مع داجير أفضى إليه خلاله بالمعلومات التي رفض كشفها أمام الجمعية الملكية البريطانية. وفي العام ١٨٣٣ مات نايبسي قبل أن يرى تجارب داجير.

وفي العام ١٨٣٩ أعلن عالم الفلك الفرنسي أراجو Arago اختراع داجير أمام أكاديمية العلوم الفرنسية. وعندما رأى أوليفر وندال هولمز الأمثلة الرائعة من الصور أطلق على ما أنتجه داجير اسم «المرآة ذات الذاكرة» Mirror With A memory، وبسبب خوفه من تراجع الطلب على اللوحات الفنية والصور العائلية المكلفة، التي كان يرسمها الرسامون والمصورون، قال المصور الفرنسي المعروف يوجين ديلاكروا: منذ اليوم، مات فن التصوير «وقد دفعت الحكومة الفرنسية راتبا تقاعديا سنويا إلى داجير وإيزودور لجعل هذه العملية أكثر ذيوعا وجماهيرية. في إنجلترا صاغ السير جون هيرشل الاسم الذي عرفت به هذه العملية بعد ذلك، وهو التصوير الفوتوغرافي Photography، وهي كلمة تعني بالإغريقية «الكتابة بالضوء» Light writing.

٣ـ الصور الجميلة Calotype:

في الشهر نفسه الذي أعلن فيه داجير اختراعه أُعلِن عن اختراع آخر مماثل يرتبط بهذا المجال، وقد أطلقت عليه أسماء مثل Tallbotype وCalotype (اعتمادا على التعبير الإغريقي الذي يعني الصورة الجميلة). وقد كان وليم هنري فوكس تالبوت W. H. F Tallbot هو صاحب الاختراع. وتعتبر هذه العملية هي أساس التصوير الحديث.

وفي العام ١٨٣٣، وبينما كان يقوم برحلة في إيطاليا، توصل إلى فكرة أن الصور المنتجة بواسطة الغرفة المظلمة يمكن الاحتفاظ بها بواسطة أوراق حساسة للضوء، بعدها قام بتجارب عديدة على هذه المسألة. وبعد عودته إلى وطنه العام ١٨٣٥، أنتج ورقة مربعة صغيرة وورقة سالبة عليها صورة نافذة في بيته. ثم أنتج صورة أخرى من خلال وضع ورقة أخرى حساسة وضعها



على الصورة السالبة بعد تعريضها للضوء. واستمر تالبوت ينتج صورا وراء صور تشتمل على مناظر متعددة لممتلكاته الخاصة. وكان ما قام به تالبوت بالغ الأهمية، فلأول مرة استخدمت المصطلحات الحديثة، مثل صور سالبة وصور موجبة وأصبح ممكنا القيام بالعمليات المرتبطة بهما، وتعتبر هذه العملية هي التصور الذي قام على أساسه فن التصوير الفوتوغرافي الحديث.

٤ـ الكولوديون المبتل:

في مارس ١٨٥١ أُعلِن عن عملية جديدة في مجال التصوير الفوتوغرافي، فقد قام فردريك سكوت أرشر F. S. Archer بالإعلان عن معادلة جديدة في صحيفة شعبية، وكان أرشر نحاتا مصورا فوتوغرافيا، وكان منزعجا من الصور الباهتة الناتجة من عمليات استخدام الصور السالبة للورق (النيجاتيف). وكل ما فعله أرشر بعد عدة تجارب، هو أنه قام بمزج مادة الكولوديون ـ التي كانت تستخدم أساسا في حماية الجروح من التلوث ـ مع نترات الفضة الحساسة للضوء. وقد نتج من عملية الكولوديون المبتل هذه صورة سالبة ذات تفاصيل ودقة مذهلة، بحيث أمكن استخدامها في طبع مئات من الصور الموجبة. وكان وقت التعرض بالنسبة إلى هذه الصور هو عشر ثوان. وقد استخدمها كثير من مصوري الصور الشخصية والصور الوثائقية بكثرة خلال السنوات الثلاثين التالية لظهور هذا الاختراع. لم يستفد أرشر كثيرا من اختراعه، ومات في حالة من الفقر والبؤس، مات في الرابعة والأربعين من عمره، وقد منحت الحكومة البريطانية راتبا تقاعديا لأسرته قائلة إنه كان المكتشف لعملية علمية ذات فائدة جمة للأمة، فائدة لم يجن منها صاحبها شيئا يذكر.

٥ ـ الصور الملونة:

يعد عالم الطبيعة الاسكتلندي جيمس كلارك ماكسويل مشهورا بدرجة كبيرة، بسبب اكتشافه لطاقة الضوء الكهرومغناطيسية، لكنه مشهور أيضا بسبب إنتاجه لأول شريحة مصورة ملونة. ففي محاضرة أمام المؤسسة الملكية في لندن العام ١٨٦١، صرح بأن عمله الخاص في هذا الشأن قد تأثر باكتشافات توماس يانج حول المستقبلات الحسية الضوئية في العين.



اخترع الأخوان لوميير، أوجست ولويس ـ كما هو معروف ـ الصور المتحركة (السينما)، وكذلك جهاز إسقاط الصور أو عرضها (البروجيكتور)، لكنهما اخترعا أيضا عملية خاصة بإنتاج صور ملونة معاصرة، وفي العام ١٩٠٣ بدأ هذان الأخوان بيع شرائح ملونة للجمهور. لقد قاما بمزج اللونين الأحمر والأخضر ونشا حبيبات البطاطس الصفراء الملونة وبشكل عشوائي من خلال مستحلب أو محلول emulsion فوتوغرافي خاص، ومع أن الفيلم الناتج كان باهظ التكاليف في ذلك الوقت، لكن المصورين قد فضلوا العمل من خلال تلك العملية بسبب الجودة العالية للصور الناتجة.

٦ـ الجيلاتين المعلق وبروميد الفضة Gelatin - Bromid dry plate process:

يزخر تاريخ التصوير الفوتوغرافي بقصص مشاهير المخترعين من الهواة من العلماء والمصورين الفوتوغرافيين. وقد كان ريتشارد مادوكس R. Maddox واحدا من هؤلاء الهواة الذين غيروا وجه تاريخ هذا الفن. لقد درس مادوكس الطب في إنجلترا، وقام بممارسة هذه المهنة بعد ذلك لفترة، ثم أوقف جهده على دراسة الميكروفوتوغرافي Microphotography، وقد أراد مادوكس أيضا أن يجد بديلا للإثير المستخدم في الكولوديون؛ لأنه كان قد أثر سلبا في صحته الضعيفة، فقام بتجارب استخدم فيها نبات عرق السوس والسكر والبيرة والجلسرين وحتى عصير التوت كبدائل لتغطية كليشيهات أو ألواح Plate التصوير. وجرب مادوكس كذلك مادة الجيلاتين، وهي مادة عضوية مستخرجة من عظام الحيوانات وجلودها وأظلافها. وفي العام ١٨٧١ كتب مادوكس عن اختراعه في المجلة البريطانية للتصوير الفوتوغرافي، وتحدث عما قام به من مزج بروميد الكاديميوم (الذي يشبه القصدير) مع نترات الفضة في محلول دافئ من مادة الجيلاتين. وقد كان الناتج من ذلك مادة حساسة للضوء من بروميد الفضة يمكن تصنيعها وتعريضها فيما بعد، أي ليس بالضرورة مباشرة، من جانب المصور الفوتوغرافي.

أدى التحسن الذي طرأ على هذه العملية العام ١٩٠٠ إلى اختصار زمن التعريض إلى ١/١٠٠٠ (واحد على الألف) من الثانية، كما جعل عملية إيقاف النشاط الخاص بالتصوير ثم مواصلته أمرا ممكنا. لقد أطلق اختراع مادوكس البارقة التي أدت إلى اختراع الفيلم الخام الخاص بالصور المتحركة،

والذي عرضه إدوارد مويبرج في العام ١٨٧٨، عندما عرض مجموعة من الأطر أو الكادرات المفردة التي تشتمل على عدد من الخيول التي تركض، ثم أكمل الأخوان لوميير هذه العملية.

أدى ما قدمه مادوكس كذلك إلى جعل عملية التصوير الفوتوغرافي تنتشر بسرعة مذهلة مهدت الطريق أمام جورج إيستمان في الولايات المتحدة، في روشستر بولاية نيويورك، لكي يخترع الكاميرات ذات الأفلام المجهزة بألواح [أكليشيهات الجيلاتين الجاف (المعلق)] وبلفات طويلة. وفي العام ١٨٨٨ طور إيستمان كاميرا كوداك بسعر ٢٥ دولارا وكان اسم كوداك اسما سهل النطق، ويسير التذكر، في أي لغة، وقد أطلقت هذه الكاميرا تحت شعار يقول «أنت تضغط الزر، ونحن نقوم بالباقي».

وقد كانت هذه الكاميرا محملة بفيلم خام يحتوي على لقطات عديدة، وبعد أن يقوم المستهلك بالتقاط الصور كلها يقوم بإرسال الكاميرا بالبريد إلى روشستر، حيث يُطبَع الفيلم الموجود بداخلها وتُحمَّل بفيلم جديد وتعاد إلى صاحبها، واستمر التصوير الفوتوغرافي يتقدم وكانت آثاره قد امتدت بدرجات واضحة إلى مجالات الفنون التشكيلية الأخرى [١٥].

أثر التطورات العلمية في الفن التشكيلي

١ـ التأثيرات الأولى للتصوير الفوتوغرافي

كانت الاستخدامات المبكرة للتصوير الفوتوغرافي، الذي أصبح في التو مألوفا وشائعا، استخدامات ترتبط بالمؤسسات [الأهداف طبية وقانونية وعلمية] وترتبط كذلك، بالأفراد [ولأهداف شخصية، وقد كان الاستخدام الشائع المبكر للصور الفوتوغرافية هو من أجل المساعدة على رسم صور شخصية (أو بورتريهات)] لأصحابها، وقد ساعدت هذه الاستخدامات ـ على نحو فعال ـ على تطوير تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي. هكذا يمكن القول إن التصوير الفوتوغرافي قد نشأ كتكنولوجيا بصرية لأنه يتناسب مع مفاهيم وحاجات اجتماعية ناشئة تتعلق بالأفكار الزمنية الحديثة حول الفرد، وذلك في سياق المراكز النامية الخاصة بالمدن والمفاهيم الحديثة حول التقدم التكنولوجي والميكنة ونهوض المؤسسات البورجوازية في الدولة الحديثة.



لقد دمج التصوير الفوتوغرافي بين الفن والعلم كما فعل المنظور، ولكن من خلال التقديم أيضا لأداة علمية ميكانيكية مناسبة. إن الفوتوغرافيا ـ بطرائق عدة ـ هي التكنولوجيا البصرية التي أسهمت في الإعلان عن عصر الحداثة. وبلغة فوكو فإن التصوير الفوتوغرافي قد نشأ كوسيط مناسب عندما جعلت أشكال الخطاب الخاصة بالعلم والقانون والتكنولوجيا والحداثة دوره الاجتماعي أمرا ممكنا وضروريا.

وتعد اللحظة التاريخية التي تطور التصوير الفوتوغرافي خلالها وأصبح واسع الانتشار، منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين ـ خصوصا عندما أصبحت قضية الإنتاج الوافر الجماهيري أمرا حاسما في تحديد معنى الصور ـ تعد هذه الفترة هي ذروة الحداثة.

يشير مصطلح الحداثة Modernity إلى فترة تاريخية خاصة (تمتد تقريبا منذ القرن السادس عشر حتى منتصف القرن العشرين، وبلغت ذروتها في القرن التاسع عشر) ويشير كذلك ـ هذا المصطلح ـ إلى حقبة خاصة من التطور الاجتماعي في الثقافة الأوروبية والأمريكية، وكذلك إلى النزعة الحديثة في الفن، أي إلى الأسلوب الفني في الفن الغربي (الذي يمتد تقريبا منذ مطلع القرن العشرين حتى نهايته تقريبا).

وتتميز الحقبة الحديثة بتطور حالة التمدين خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مع الحركة الخاصة لأعداد كبيرة من سكان الريف وكذلك أساليب الحياة الريفية، إلى المدن النامية الكبيرة. وتتسم الحداثة كذلك بهيمنة اتجاهات التصنيع والميكنة، أو بروز الدول السياسية وزيادة النظام الإداري البيروقراطي في الحياة اليومية.

وقد كان التصوير الفوتوغرافي أشبه بالتحقيق الآلي لفكرة المنظور في فن التصوير، كما كان تأثيره في فن التصوير الزيتي عميقا أيضا، فمع تطوير آلة التصوير الفوتوغرافي (الكاميرا) القادرة على إنتاج الصور الواقعية للعالم، تغير الدور الاجتماعي لفن التصوير الزيتي على نحو مؤثر أو كبير.

لقد رحَّب الكثيرون بهذا الاختراع إلى درجة أن بعضهم اعتبرها قد أعادت تحديد دور عملية الإبصار الإنسانية على نحو كلي. وقد كتب الكاتب الفرنسي المعروف إميل زولا في ذلك الوقت يقول «إننا لا نستطيع أن نزعم أننا رأينا أي شيء فعلا قبل أن نقوم بتصويره فوتوغرافيا».



واعتقد كثيرون أن الكاميرا يمكنها أن تقوم بوظيفة إنتاج الصور الواقعية للعالم على نحو أفضل من فن التصوير. وقد وجد الفنانون المصورون الرسامون أنفسهم هنا مضطرين إلى التفكير في طرائق جديدة لإنتاج لوحاتهم، طرائق لا تكون وثيقة الصلة بالواقعية أو بالأيديولوجية الخاصة بالمنظور الثابت.

نتيجة لذلك، ظهرت أساليب فنية حديثة متنوعة حاولت تجنب استخدام المنظور الخطي بطابعه المعروف، وهكذا كانت الانطباعية مثلا، وهي حركة فنية تنتمي إلى أواخر القرن التاسع عشر، تميز الأعمال الفنية التي استخدمت ضربات الفرشاة القابلة للرؤية والتجسيدات الانطباعية للضوء من أجل أن تمسك بالإحساس الإنساني الخاص بالرؤية البصرية. وقد حول الأسلوب الانطباعي بؤرة اهتمامه في اتجاه الضوء واللون، وهدف إلى الوصول إلى التلقائية أو الفورية البصرية. وهكذا يكون العمل الانطباعي ليس لحظة يتم إمساكها أو اقتناصها خلال لحظة زمنية معينة، كما هي حال الصورة الفوتوغرافية، لكنها صورة تستثير ذلك اللعب المستمر بالضوء واللون خلال تلك الخبرة الخاصة بالرؤية أو النظر والإبصار.

وقد جرى الترحيب بالانطباعية كأسلوب جديد في البداية بوصفه أسلوبا خاصا في النظر. كان مونيه واحدا من الرواد الأوائل للانطباعية، وكان أسلوبه يركز ـ على نحو خاص ـ على اللعب بالضوء والماء.

وقد اختبر مونيه عملية النظر من خلال رسمه للمشهد الواحد في لوحات عديدة متنوعة، فرسم نحو عشرين لوحة مثلا لكاتدرائية في روين rouen. وكانت كل لوحة تشمل على ضوء مختلف ولون مختلف، ومن خلال كل لوحة من هذه اللوحات أوضح مونيه التعقيد الخاص بعملية الإبصار ووضع كذلك الأساس الخاص بها كعملية مرنة ومتحركة، ولا تتسم أبدا بالثبات. إن هذه الكاتدرائية لا تبدو أبدا هي نفسها، إنها ليست مجرد مجموعة خاصة بمنظر واحد، لكنها انطباعات متعددة حول هذا المنظر.

هكذا أصبح نشاط الرؤية في هذه الأعمال مؤسسا بوصفه نشاطا فعالا، متغيرا، غير ثابت أبدا، عملية خاصة من عمليات التفكير. وفي سنواته الأخيرة رسم مونيه كذلك نسخا عديدة لحديقته الشهيرة في جيفرني.



كانت الطرائق الجديدة في الرؤية أمرا أساسيا لدى أصحاب الحركة الطليعية الفرنسية في الفن في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكان معنى النظر اهتماما جوهريا من اهتمامات الفن الحديث في ذلك الزمن الذي حدثت فيه تغيرات اجتماعية سريعة، والذي اشتمل على زيادة واضحة في الدور الاجتماعي للتصوير الفوتوغرافي، وكانت التكعيبية إحدى الحركات الطليعية الأساسية في مطلع القرن العشرين، وهي أسلوب ارتبط أساسا باسمي بابلو بيكاسو وجورج براك. وقد اهتم التكعيبيون برسم الموضوعات من وجهات نظر وزوايا متعددة على نحو متزامن، أو خلال الزمن نفسه، ومن ثم ركزوا على العلاقات البصرية بين الموضوعات. وهكذا كانت التكعيبية أشبه بالأسلوب الذي يقاوم النموذج المهيمن الخاص بالمنظور، لقد أعلنوا أن العين الإنسانية لا تكون أبدا في حالة سكون أو استقرار على نقطة واحدة، بل هي دائما في حالة حركة. لقد تم التخلي عن رسم الفضاء (الحيز) الواقعي والضوء في أعمال براك مثلا، وذلك من أجل رؤية حركية لعازف الجيتار من خلال هذه الزوايا والشظايا المختلفة في لوحة ظهرت بعنوان عازف الجيتار العام ١٩١١ لبراك، وقد قصد من هذه اللوحة أن تظهر رؤية لرجل يمسك بجيتار، بوصفها لوحة مؤلفة من سلسلة من النظرات أو اللمحات البصرية المتزامنة، وقد كان هذا، وفقا لما قاله التكعيبيون، وسيلة لرسم العملية غير المستقرة والمعقدة الخاصة بالرؤية البصرية الإنسانية [١٦].

٢ـ الفن في عصر الاستنساخ الآلي

يبدأ فالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) دراسته الشهيرة المسماة «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي» بقوله إنه «عندما أخذ كارل ماركس على عاتقه مهمة نقد الشكل الرأسمالي في الإنتاج، كان ذلك الشكل ما زال في مراحله الأولى، وقد تنبأ ماركس بتطور الرأسمالية وتوحشها لكنه تنبأ أيضا بدمارها»، وهو ما لم يحدث حتى الآن بطبيعة الحال، فقد ازدادت الرأسمالية توحشا، لكنها ازدادت أيضا قدرة على تغيير جلدها كي تتواءم مع كل المستجدات وتصبح كأنها الحل الوحيد أو هي نهاية التاريخ كما أشار فوكوياما.

يقول فالتر بنيامين كذلك إن التغيرات التكنولوجية، التي نمت أساسا في ظل الأنظمة الرأسمالية، كان لها أثرها الكبير في معنى الفن، فمثلا تصادف اختراع التصوير الفوتوغرافي مع تنامي الأفكار الخاصة حول ضرورة الأصالة في الفن. وبشكل مبدئي كان العمل الفني دائما قابلا للاستنساخ، فقد جرت محاكاة أعمال الفنانين الكبار من قبل أناس آخرين لأغراض الربح، أو حتى من جانب هؤلاء الفنانين أنفسهم من أجل نشر أعمالهم أو توزيعها. أما النسخ الآلي للعمل الفني فقد مثل شيئا جديدا [١٧].

يرصد بنيامين تطور نسخ الأعمال الفنية، بدءا من عملية الصب لدى الإغريق وغيرهم، حيث كانت الأعمال الفنية المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة، ما عدا الأعمال الفنية الفريدة التي لا يمكن نسخها آليا [١٨]، إلى عملية الطبع على الحجر، ثم فنون الحفر على الخشب والذي أصبح النسخ الآلي من خلاله ممكنا لأول مرة، وذلك قبل أن تُكتشَف الطباعة وتُنسَخ النصوص المكتوبة بوقت طويل.

في القرون الوسطى أضيف النقش أو الحفر على المعادن (كالنحاس) إلى الحفر على الخشب، وفي بداية القرن التاسع عشر ظهر الليتوجراف أو فن باعة على الحجر، فوصل تكنيك النسخ إلى مرحلة جديدة سمحت للفنون التصويرية بأن تعرض منتجاتها لأول مرة في الأسواق، كما جعلتها قادرة على رصد الحياة اليومية للبشر؛ وعلى أن تدخل في منافسات سريعة مع فنون الطباعة، وهكذا حتى وصلنا إلى التصوير الفوتوغرافي، ذلك الذي حرر - لأول مرة - يد الفنان وأطلقها متحررة من أن تقع تحت أسر القيام بكثير من الوظائف الفنية المهمة، وهي تلك الوظائف التي أصبحت تتطور من الآن، أي منذ اختراع التصوير الفوتوغرافي فصاعدا، اعتمادا على العين التي تنظر من خلال العدسة. ولأن العين تدرك بسرعة ورشاقة أكثر مما تستطيع اليد أن ترسم، فإن عملية النسخ للصور قد تسارعت بسرعة كبيرة أصبحت قادرة من خلالها على التنافس مع عملية الحديث أو الكلام. لقد أصبح محرك الفيلم قادرا على أن يصور مشهدا في الاستوديو بالسرعة نفسها التي يؤدي من خلالها ممثل مسرحي أحد المشاهد. ومثلما انطوى ظهور الليثوجراف على ظهور الصحافة المزدانة بالأشكال التوضيحية، فكذلك تنبأ ظهور التصوير الفوتوغرافي بظهور الفيلم السينمائي المعد لتسجيل الصوت والصورة في



وقت واحد على الشريط نفسه وقد حدث هذا فعلا في نهاية القرن التاسع عشر، وقد أدت هذه التطورات إلى جعل الموقف الذي تنبأ به بول فاليري أمرا ممكنا. لقد قال فاليري «إنه مثلما يتم جلب الماء والغاز والكهرباء إلى بيوتنا من مسافات بعيدة للوفاء باحتياجاتنا بأقل جهد ممكن من جانبنا، فكذلك سيكون ممكنا تزويدنا بالصور البصرية أو السمعية التي ستظهر وتختفي بواسط حركة بسيطة من اليد، ربما من خلال إشارة أو علامة عابرة» (١٩).

نحو العام ١٩٠٠، وصلت عملية النسخ الآلي إلى مستوى أصبح ممكنا عنده ليس فقط نسخ كل الأعمال الفنية القابلة للنقل، ومن ثم حدث ذلك التغير الكبير من حيث تأثيرها في الجمهور العام، ولكن عملية النسخ الآلي احتلت مكانا خاصا لها بين العمليات الخاصة بالإنتاج للأعمال الفنية أيضا.

هنا ينبه بنيامين إلى أمر مهم، فمهما تضاهت النسخة المنقولة عن العمل الفني مع الأصل، فإنها تظل تفتقد عنصرا واحدا مهما على الأقل: هو وجود هذا الأصل في الزمان والمكان، ذلك أن خامات العمل الفني أو طبيعته الأصلية لا تظهر في النسخ المطبوعة، لا تشير إلى زمانه ومكانه ومن ثم لا تبين ظروف إنتاجه وموقعه في التاريخ. إن الزمان والمكان محوران أساسيان في التفكير الجمالي عند بنيامين، وعند زميله أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) من مفكري مدرسة فرانكفورت كذلك، فالزمان والمكان يحكمان الوضع التاريخي لأي منتج من المنتجات البشرية. فهذا الوجود المتفرد للعمل الفني يظهر من خلال الأصل الذي يعكس التغيرات التي صادفته من واقع تأثير الظروف الطبيعية فيه من خلال الزمن أو حتى التغيرات في حالات الملكية أو الامتلاك له، وهذا ما يظهر في الأعمال المصورة التي تنتمي إلى عصر النهضة مثلا، ولا يمكن معرفة التغيرات الأولى أو المصاحبة إلا من خلال النسخة الأصلية، سواء بواسطة التحليل الكيميائي أو الطبيعي، ولا يمكن القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة عن الأصل بطبيعة الحال (٢٠).

وقد قال بنيامين كذلك إن العمل الفني ذا النسخة الوحيدة، الوحيد في نوعه، له هالة خاصة، له عبق aura خاص، له قيمة خاصة، وقيمته مستمدة من تفرده، ومن دوره الخاص في الطقس أو الشعائر المرتبطة به، من المعنى الخاص الذي يفترض أن هذا العمل يحمل بداخله نوعا من القيمة المقدسة، سواء أكانت هذه القيمة دينية أم فنية أم غير ذلك. حتى النسخة الأكثر إتقانا

من عمل معين تفتقر إلى عنصر أساسي، هو حضورها في الزمان والمكان كما سبق أن ذكرنا، هو وجودها الخاص الفريد الذي يفترض أن توجد فيه، هو تلك الهالة التي ترتبط بكون هذه الصورة أو تلك صورة أصلية وليس نسخة تالية منها.

إن الصورة الأصلية تفهم ـ كما قال بنيامين ـ على أنها أكثر موثوقية أو مصداقية أو قابلة للتصديق Authentic مقارنة بالمنسوخ عنها، إنها تشير إلى كل ما هو أصيل وثابت ولا يمكن تكراره أو نسخه، وربما تشير إلى ما هو أكثر واقعية.

إذن ما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني أو هالته، فالعمل المستنسخ يخرج عن مجال الفن، لأن العمل الفني يعتمد في وجوده الخاص على التفرد، في حين يؤدي الاستنساخ إلى تعددية النسخ، ويؤدي هذا إلى خروج العمل الفني من محيطه الخاص إلى مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله واستهلاكه، وهكذا تضيق المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، ويصبح هذا العمل مادة للاستهلاك، لقد أصبح متاحا ومتكررا وشائعا، لم تعد هناك مسافة تفصل بيننا وبين الأعمال الفنية، لم تعد الأعمال الفنية ترتبط بالجليل الذي يرتبط بالطقس أو الشعائر، أو بالجميل المتفرد الأصيل. لقد تخلى العمل الفني عن وظيفته الشعائرية لمصلحة الوظيفة السياسية، وبالتالي أصبح أداة للهيمنة أو السيطرة بدلا من أن يكون أداة للتحرير. لقد أصبح هناك تركيز على الأعمال الفنية التي تُنسَخ بكميات كبيرة تتلاءم مع حاجات الجماهير التي يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق تقدمه السلطة السياسية (٢١).

لقد أصبح الفن يرتبط بالاستهلاك لا بالتقديس، وأصبح الناس يستجيبون للأعمال الفنية على أسس جمعية لا فردية وبصفة عامة، كجزء من الحشد الجمعي المستتر أو التعبئة العامة لقبول الواقع... لقد أصبح العمل الفني هو ذلك العمل المصمم من أجل الاستنساخ، فمن اللقطة السالبة للكاميرا، يمكن استنساخ عدد كبير من الصور، ولم تعد هناك حاجة إلى السؤال عن الأصل أو النسخة الأصلية، ولم يعد الفنان يبدع نتيجة رؤية داخلية، وإنما أصبح مسترشدا بالقبول الاجتماعي، وبأذواق جمهور المتلقين المتاحة، ولم تعد الأفلام مجرد فن للتسلية، بل أصبحت مرتبطة بالحركات



الجماهيرية السياسية وكأدوات في المعارك الأيديولوجية، حيث تحاول الفاشية والشيوعية مثلا ـ كما قال بنيامين ـ استخدام الفن لأغراضهما الخاصة، هكذا دخلت الاستطيقا في الحياة السياسية» (٢٢).

لقد أدى النسخ الآلي ـ على رغم ذلك ـ إلى جعل الأعمال الفنية متاحة للجماهير، كما جعل التصوير الفوتوغرافي الوصول والإدراك لبعض الجوانب في الأعمال الفنية التي لا يمكن إدراكها بالعين المجردة أمرا ممكنا. لقد أمكن إدراك هذه الجوانب من خلال العدسات، كذلك يستطيع النسخ الآلي، من خلال عمليات معينة مثل التكبير أو اللقطات المكبرة، والحركة البطيئة، أن يلتقط بعض الصور التي قد لا تستطيع عملية الرؤية الطبيعية أن تجسدها بشكل مناسب، وقد يستطيع النسخ الآلي أن يصنع نسخا من الأعمال الفنية الأصلية في مواقف ومواقع تكون بعيدة عن المدى الذي يمكن هذا الأصل أن يصل إليه أو يوضع فيه، كما أنه يمكن هذا الأصل من أن يقابل المتلقي عند منتصف الطريق، سواء من خلال الصور الفوتوغرافية، كما في حالة اللوحات مثلا، أو من خلال تسجيلات صوتية كما في حالة الأغاني مثلا (٢٣).

لقد تغير معنى الموثوقية أو المصداقية منذ كتب بنيامين دراسته. لقد أصبحت هذه الكلمة تستخدم الآن ـ كما يشير بعض نقاد عصر الصورة ـ في الإعلانات كي تشير إلى المنتجات الجديدة والمتوافرة والمناسبة والجاهزة للبيع و«الصادقة» في الوفاء بحاجات الجماهير، كما تستخدم هذه الكلمة أو الفكرة كذلك في الإعلانات التي تحاول جذب انتباه المستهلكين إلى سلع معينة من خلال شفرات واقعية؛ كأن تستخدم كاميرا هواة مهتزة، وأصوات وأضواء طبيعية أو مماثلة للواقع، بحيث يجري البيع في ظل الإيحاء بأنه لا شيء في الإعلان جرى تنظيمه أو تزييفه من قبل، فكل شيء صادق، وأصيل، وأصلي، وواقعي (٢٤).

لكن المفارقة ـ كما يقول هؤلاء النقاد ـ أننا نعيش في عالم أصبح فيه مصطلح مفهوم المصداقية يعاد إنتاجه، ويغلف ويباع ويشترى على نحو مألوف أو روتيني. نحن نعيش في مجتمع تهيمن عليه الصورة المنتجة على نحو وافر أو جماهيري، فالصورة التي من نوع واحد، أو التي هي وحيدة في نوعها قد أصبحت عملة ضعيفة في هذا العالم، فهناك كثير من النسخ التي يمكن أن توجد بالنسبة إلى أي صورة فوتوغرافية، وكل منها لها القيمة نفسها.

وتتكون الصور السينمائية والتليفزيونية والصور المخلقة بالكمبيوتر من كثير من الصور الموجودة كلها في آن واحد. إن قيمتها الجمالية لا تكمن في تفردها أو فرادتها فقط؛ وإنما في قيمتها الجمالية والثقافية والاجتماعية والتجارية أيضا، وهذا هو المهم.

لقد أنتِجت نسخ لوحات شهيرة عديدة في كتب الفن، وفي الملصقات، وبطاقات البريد، وعلى القمصان T. Shirts، فما الأثر الذي أحدثه ذلك في المكانة الخاصة باللوحات الأصلية؟ إن الأصل تظل له قيمته بالمعنى المالي والمعنى الاجتماعي والفني أيضا أكثر من النسخ المنقولة عنه، فإن قيم الموناليزا أو الجيرنيكا أو غيرهما لم تتغير لمجرد نسخها بطرائق متنوعة وأعداد كبيرة.

لقد كتب بنيامين يقول إن هذه القيمة قد تغيرت؛ وذلك لأنها تأتي ليس من تفرد الصورة الوحيدة من نوعها، ولكن من كونها الأصل لنسخ عديدة. إن الإنتاج الآلي يعني أن الأعمال الفنية الأصلية قد أصبحت في متناول الناس أكثر، وذلك لأنه يمكنهم الآن أن يروا هذه الصور في الكتب، أو على جدران منازلهم على هيئة ملصقات، لكنَّ آخرين قد يقولون إن نزع القدسية والغموض عن هذه الأعمال الفنية يجعلها تبدو أقل قابلية للمس، وأكثر سحرية مما كان الأصل يبدو عليه [٢٥].

لقد كتب بنيامين هذه الدراسة في ألمانيا، في ثلاثينيات القرن العشرين مع تزايد التناغم بين الفاشية والحزب النازي في ألمانيا، وتزايد عمليات استخدام آلة الدعاية الكبيرة التي تستخدم الصور. لقد مهد الرايخ الثالث الذي حكم ألمانيا في ذلك الوقت الأرض لكثير من الاستخدامات المعاصرة للصور في السياسة من أجل إضفاء التبجيل المبالغ فيه لصور الزعماء السياسيين، كما أنه سعى إلى تحقيق تلك القيمة الخاصة بالتقديس أو الإعجاب الكبير التي يمكن للصور أن تنتجها بالنسبة إليهم أو تضفيها عليهم.

إن الصور الخاصة بالعظمة والصرحية والاحتفالات أو العروض العسكرية الكبيرة هي الآن أيقونات لجماليات الفاشية، ومن ممارسات الدعاية المرتبطة بها.



ومن الممكن أن يتناسب مثل هذا التعريف مع الصور الخاصة بالإعلانات أيضا، وأي صورة أخرى من الصور التي تقدم لنقل رسالة سياسية معينة أو للإقناع بها. إن هذا هو جوهر ما يقصد بالصور كسياسة.

٣ـ الفوتوغرافيا والفنون البصرية

منذ عصر النهضة استخدم كثير من الفنانين ما سمي بالغرفة المظلمة لرسم الأشكال والمنظور الخطي بدقة. كانت الغرفة المظلمة هي غرفة أو صندوقا معتما يدخل الضوء إليه من خلال ثقب صغير، وأحيانا يتم تركيز الضوء من خلال عدسة معينة. وتنعكس الصورة المقلوبة القادمة من العالم الموجود خارج الغرفة على الجدار أو الجانب المقابل داخلها، وهكذا يمكن تتبع آثار هذه الصورة أو شكلها التخطيطي العام ورسمه على الورق [٢٦].

في منتصف القرن التاسع عشر تمكن باحثون كثيرون من الوصول إلى عملية التصوير الفوتوغرافي لصور تبقى وتدوم، كما شرحنا ذلك بالتفصيل في قسم سابق من هذا الفصل، وما يعنينا الآن هو الحديث عن بعض آثار هذا التطور التقني في الفنون التشكيلية بشكل عام، وفي فنون الرسم والتصوير بشكل خاص، ونذكر هذه التأثيرات في شكل موجز الآن، وكما يلي:

١ـ من الآفاق التي انفتحت أمام الفنانين بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي، تزايد الطلب على الصور الفوتوغرافية الشخصية كنوع من الرفاهية والتباهي الاجتماعي، وكنوع من التزيين للغرف والقاعات والمكاتب. لقد أصبحت الصور الفوتوغرافية وسيلة مساعدة في رسم الصور الشخصية (البورتريهات)، وسيلة تساعد على تجسيد الجوهر أو المناخ النفسي الخاص بالشخصية أكثر من كونها وسيلة لإبراز التشابه الشكلي أو الخارجي بين الشخص الطبيعي والشخص الموجود في الصورة.

كان الفنانون في الماضي يرسمون «البورتريهات» من خلال نظر الشخص المرسوم إلى مرآة، وكان الفنان يجد الصور المعكوسة في المرآة أكثر تأثيرا، وربما أكثر حقيقية من الصورة الموجودة خارجها. وقد جهز السير رينولدز ـ رسام البورتريهات البريطاني المعروف ـ الاستوديو الخاص به بمرايا يستطيع من خلالها الشخص الجالس للتصوير أن يرى نفسه، كما يستطيع الفنان أن



يراه أيضا. وقد جلس باتاي العام ١٧٧٣ أمام رينولدز كي يرسمه، وكتب بعد ذلك يقول: «لقد جلست أمامه خمس ساعات، خلال ذلك أكمل رسم الجزء الخاص برأسي، وقام بالتخطيط لرسم بقية اللوحة، وكان التشابه بيني وبين اللوحة مثيرا جدا، وكان التنفيذ متسما بالبراعة العالية، وكانت الصورة كبيرة وبالحجم الطبيعي، وعلى رغم أنني قد جلست خمس ساعات أمامه، لم أشعر بالتعب. وذلك لأنه وضع مرآة كبيرة أمامي، ووفر لي فرصة لأن أرى حركات فرشاته وقلمه، وكنت أشعر بالمتعة وأنا ألاحظ تقدم العمل، وكذلك الطريقة البارعة في الرسم لهذا الفنان» [٢٧].

لم يعد الشخص الراغب في رسم بورتريه شخصي له مضطرا، الآن، إلى أن يجلس ساعات خمسا كما فعل باتاي؛ لأن الصور الفوتوغرافية حلت محل المرايا ومحل الشخص نفسه، ومع ذلك يستمر بعض الفنانين حتى الآن يفضلون حضور الشخص أمامهم وجلوسه ساعات طويلة حتى يتمكنوا من رسم صورة شخصية له، أو نحت تمثال له.

٢ـ استخدمت كاميرات التصوير الفوتوغرافي في التقاط صور عدة لمناظر طبيعية أصبحت تزدان بها البيوت وأماكن العمل، كما اعتبرها فنانون كثيرون أداة مساعدة في تجسيد الأعمال التمثيلية أو المماثلة للواقع من خلال وسائط أخرى غير الوسائل التقليدية، وهكذا رأينا فنانين أمثال ديجا وتولوز لوتريك يطورون بعض أشكال المنظور غير المألوفة ويبرزون ـ على نحو غير متوقع ـ الشخصيات والصور في نوع من الاستجابة للمشهد الذي تلتقطه عين الكاميرا، والمتعلق بالخبرة الخارجية. هكذا قدمت الصور الفوتوغرافية لكثير من الفنانين المهتمين بالحركة بدءا من ديجا ولوتريك إلى المستقبليين وأتباع الفن الحركي، وقدمت إمكانات جديدة لتثبيت مراحل الحركة وتسجيلها.

٣ـ كذلك يستخدم بعض الفنانين الصور الفوتوغرافية كنوع من الدراسة الأولية أو التمهيدية التي يطورون من خلالها رسومهم ولوحاتهم بعد ذلك، وهكذا فإنه بدلا من جعل إحدى الشخصيات تجلس لساعات طويلة أمامه فإن الفنان دانتي جابريل روسيتي قد حصل على صورة فوتوغرافية لجين زوجة ويليم موريس ورسمها بعد ذلك في لوحة تسمى «أحلام اليقظة» من خلال هذه الصورة الفوتوغرافية.




لوحة بعنوان «أحلام اليقظة» للفنان دانتي جابريل روسيتي ١٨٦٨ وعلى اليسار صورة فوتوغرافية لجين موريس ١٨٦٥، التي رسم الفنان لوحة لها في ضوء هذه الصورة الفوتوغرافية

لاحظ هنا أن الفنان لم يقم بالمحاكاة أو النسخ الحرفي لهذه الصور. لقد غير الطريقة التي كانت تجلس من خلالها، كما قام بخلق تدفق دائري سار من الضوء حول عنقها ثم عبر ذراعها اليمنى، ثم في اتجاه ذراعها اليسرى ثم في اتجاه وجهها الذي رسمه بأسلوب كلاسيكي، ولم يكن مثل هذا المسار للضوء موجودا في الصورة الفوتوغرافية [٢٨].

علينا أن نذكر هنا أن بعض الفنانين المعاصرين، ومنهم الفنان المصري محمد عبلة، مثلا يقومون بالتقاط صور فوتوغرافية لمشاهد من الحياة، من الشوارع مثلا، لبشر مزدحمين ثم يقومون بتكبير هذه الصور، ونحت أو حذف بعض ملامحها المميزة، ثم إضافة تفاصيل وألوان زيتية جديدة لها، وهكذا.

٤ـ لقد حاول المصورون الفوتوغرافيون كذلك أن يجعلوا صورهم تبدو مثل اللوحات، فأفادوا من التطورات التكنولوجية في مجال الطباعة من أجل خلق مناخ مصاحب للصور يوحي بالطبيعية وباللمسة الفنية الأصيلة أيضا، كذلك دخلت الصور الفوتوغرافية أو أجزاء منها، وكذلك بعض الكتابات والحروف في اللوحات الفنية فيما سمي بـ «الكولاج».



٥ـ ارتبطت بعض المدارس الفنية، مثل التكعيبية خاصة، في صورتها الأمريكية منذ انبثاقها في عشرينيات القرن العشرين، ارتبطت بالإعلانات والعلاقات التجارية وببطاقات السلع، كما فعل فنانو التكعيبية الفرنسيون في استخدامهم للإشارات الخاصة بعالم الإعلان. كذلك استخدم فنانو البوب الإعلانات الأصلية والعلامات التجارية، وشعارات الإعلانات، وتصميمات تغليف السلع في أعمالهم، واعتمدوا في ذلك كثيرا على الصور الفوتوغرافية [٢٩].

٦ـ لم تأخذ الصور الفوتوغرافية أهميتها رغم كل ما سبق إلا مع التيارات الفنية المعاصرة، كالبوب آرت، والواقعية الجديدة، التي أعادت تكريس الواقع، وأدخلت هذه الصورة في بناء اللوحة، ووضعتها في إطار جديد يعيد تكرارها. وقد تضاعف الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية مع الواقعية المفرطة عندما جعلت منها عنصرا تصويريا ومرجعا أساسيا لها. وهنا تصبح الصورة الفوتوغرافية «قوام الفكرة»؛ لأنها «تجدد استجواب الواقع، وتبهرنا بإيهاماتها»، غير أن «الحقيقة تتعذر على الصورة الفوتوغرافية: فكل واحد لا يجد فيها إلا ما يريد أن يراه [٣٠].

رد الفعل الحساس المضاد

هناك تأثيرات أخرى كثيرة لاختراع التصوير الفوتوغرافي في المدارس الفنية، وقد ذكرناها سابقا خلال هذا الفصل، لكننا نضيف أيضا هنا الإشارة إلى بعض التطورات التي حدثت في الفنون التشكيلية، والتي كانت بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد تجاه اختراع التصوير الفوتوغرافي، وتجاه بعضها بعضا أيضا، ونوعا كذلك من التأثر بالتطورات العلمية الكثيرة التي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

كان فن اليونان والرومان وعصر النهضة الكلاسيكي في أوروبا ـ كما يقول هربرت ريد ـ فن تقليد ومحاكاة، كان كله عبارة عن محاولات لتمثيل العالم كما هو عليه في الواقع؛ ولكن كان هناك دائما نشاط يتداخل بين الوقائع البصرية وفعل تحقيق الرؤية، نشاط يمكن تسميته بالنشاط التفسيري الذي تقوم به عملية الإدراك. وتاريخيا يرجع الفضل إلى التأثيريين بصفة خاصة في إثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي، على أن هذا الكشف الصحي كان يحمل في طياته نقيضه، وهو التخلي عن البناء المستقر



والرشيد للعالم. وقد قاوم التأثيريون الجدد ومنهم سوراه، وعلى رأسهم سيزان، جهود تفتيت الطبيعة والإنسان، وحاول سيزان بالذات أن يعيد إلى التصوير الوجود الكامل للإنسان، وقد طور بيكاسو العام ١٩٠٧ محاولات سيزان بجرأة شديدة (٣١).

كان سيزان يبحث جاهدا لجعل الانطباعية شيئا متينا دائما، وقد وضع الأساس لتحول جديد من الشكل إلى التركيب في الفن، وقد حقق ذلك بالتخلي عن المنظور من نقطة واحدة، وكذلك بإعطاء الألوان قيما شكلية، وبذلك استطاع التعبير عن أشكاله كتراكيب بين سطوح لونية صغيرة. ومن بين هذين الابتداعين طورت التكعيبية، أولهما: المنظور المتعدد النقاط، بارتباط مع فكرة أخرى لسيزان حول الأسطوانة والكرة والمخروط، وقد أدى ذلك في النهاية إلى تفتيت الموضوع ـ الشيء كشكل مغلق وتحلله في الفضاء المحيط. أما الابتداع الآخر ـ أي القيمة الشكلية للون ـ فقد أهمل، غير أنه كان الابتداع الأكثر ثورية (٣٢).

لقد ولدت التكعيبية ـ كما يقول فرديناند ليجيه ـ من خلال الحاجة إلى رد فعل حساس مضاد تجاه الانطباعية التي كانت بدورها بمنزلة رد فعل تجاه الكلاسيكية. وتتميز الحركة التشكيلية المعاصرة بتحرر كامل من الاهتمامات التشكيلية المضادة، وذلك من خلال إحساس الفنان بالاختزال والتحكم والتدقيق في اختيار العناصر، والقدرة على التحرك بحرية. وما فعله المعاصرون (الوحشيون والتكعيبيون والسرياليون والتجريديون... إلخ)، هو أنهم طوروا هذه الحرية وأكدوها. والمدارس الفنية لا تحطم بعضها بعضا كما يقول ليجيه، ولكن هناك استجابات داخلية تكمن في كل منها تجاه الأخرى (٣٣).

هكذا نجد عبر التاريخ الفني التشكيلي في نهايات القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين مدارس متنوعة، نذكر منها، تمثيلا لا حصرا:

١ـ استخدم مانيه التكوين الكلاسيكي المستعار من رافاييل لكن بطريقة يصعب معها تحديد معناه، وبطريقة مركبة أنكر إمكان استخدام اللوحات للتعليم أو لإثارة الانفعالات، فاللوحات يمكن أن توجد ـ كما أشار ـ من أجل الجمال الخالص للألوان والأنماط وضربات الفرشاة على سطح القماشة. وقد جاءت بعد طبيعية مانيه مجموعة من الفنانين أطلق عليهم اسم



الانطباعيين أو التأثيريين impressionists وقد رفض بعضهم، ليس فقط أسلوب سرد القصص في ظهور المعاني في اللوحة، بل رفضوا أيضا التصوير الواقعي للموضوعات، وبحثوا ـ بدلا من ذلك ـ عن الانطباعات المصاحبة للضوء الذي ينعكس من السطوح الموجودة تحت ظروف مناخية مختلفة. إن أعمالهم كما لو كانت تقوم بتقطيع الصور إلى مشاهد ضوئية. وبينما كان الواقعيون يميلون غالبا إلى العمل في ظل الصور الفوتوغرافية لمشاهد الحياة اليومية، فإن الانطباعيين رسموا العالم الخارجي من أجل ملاحظة التأثيرات الخاصة للضوء الطبيعي. وتسجيلها. ومن هؤلاء الفنانين نجد ديجا الذي حاول الإمساك بالحدث المغادر أو اللحظة الهاربة بدلا من أن يركز على أثر الضوء فقط، ومنهم كذلك رينوار الذي استخدم اللون لوصف الأشكال المترفة المتسمة بالثراء الثلاثية الأبعاد.

٢ـ ما بعد الانطباعية: Post - impressionism، وتندرج ضمنها الأعمال المتأخرة لديجا ورينوار أيضا، ومن أشهر فنانيها: سيزان، وسوراه، وجوخ وجوجان. وما يوحدهم هو حركتهم المتجهة إلى ما بعد أو ما وراء ما أدركوه على أنه نوع من المحاكاة للانطباعية، وكذلك قيامهم بالاستكشاف الشخصي الخاص لفن التصوير. فقد قام فان جوخ بتحريف الخطوط والأشكال للتعبير عن الجوهر، ورفض جوجان الأسلوب «المتحضر» في الفن، وذهب في اتجاه الفنون البدائية، أما سيزان فعاد، على العكس من ذلك، إلى البحث عن التكوين الدقيق في سعي حثيث نحو الاكتمال الفني، لكن سيزان لم يعد إلى الماضي، إلى المنظور الكلاسيكي، بل حاول أن يعيد ابتكار الفن الثنائي الأبعاد، فقام ببناء طبقات مكانية وأشكال هندسية وإيقاعات من خلال اللون والخطوط والأشكال وحدها مع اهتمام خاص بالعلاقات بين الأشكال عبر سطح اللوحة. وكان حتى في لوحاته التمثيلية التي تشتمل على طبيعة صامتة مثل لوحة «حياة صامتة مع التفاح» يقوم بالتركيز على الوفاء بالأهداف الجمالية، مثل التوازن، وقوة اللون، والشعور بالعمق. أما سوراه فكانت طريقته في الاقتراب من اللوحة أكثر تحليلية، وقد اشتمل أسلوبه التنقيطي على نوع من التجاور للنقاط الخاصة بألوان غير ممتزجة لكن يمكن مزجها بصريا، وذلك كما في لوحته الشهيرة «ظهيرة أحد أيام الأحد في جزيرة البوابة الكبيرة».



٣ـ التعبيرية Expressionism: مع تزايد ابتعاد الفنانين عن المعايير الأكاديمية للقيام بتجارب تتعلق بالطبيعة الخاصة للواقع، وكيفية التعبير عنه من خلال الفن، حول بعض الفنانين اتجاههم نحو الداخل. وهكذا استخدم الفن كأداة لتصوير الحالات النفسية الداخلية. وقد أطلق على هذه المجموعة اسم التعبيرية. وقد تجلت هذه النزعة في الأعمال الأخيرة لفان جوخ وكذلك في أعمال المصور النرويجي إدفار دي مونش صاحب لوحة «الصرخة» الشهيرة، حيث يصبح الرعب الذي يشعر به في داخله مرئيا كموجة وراء موجة من الأطواق المتكونة من الذبذبات اللونية المتماوجة.

٤ـ الوحشية Fauvism: وتعني هذه الكلمة، الحيوانات المتوحشة، وهي تصف مجموعة من الفنانين الفرنسيين الذين قادهم ماتيس في بداية القرن العشرين. وقد تخلوا عن أي محاولة وصفية أو طبيعية في استخدام ألوان أو حتى ـ في بعض الحالات ـ الشكل. واستخدموا عناصر التصميم كغايات في ذاتها، أو كتعبيرات عن جوهر الأشياء، وتحرروا من أي ارتباطات مباشرة مع الواقع الملاحظ. وقد بحث ماتيس عن الإبداع للإحساسات بالمكان والشكل من خلال الاستخدام للون المحض، وفي أشد حالاته قوة وبساطة، فاللون ـ في رأيه ـ ينبغي أن يستخدم من أجل الأغراض التعبيرية للفنان وقد استمرت تأثيرات ماتيس وتجاربه في الفن الحديث، لكن الوحشية ـ كمجموعة ـ انتهت في نحو العام ١٩٠٨ تقريبا [٣٤].

٥ـ التكعيبية Cubism: ورائدها بابلو بيكاسو، ومعه جورج براك. وقد تأثرت بأفكار سيزان وتأكيداته على أهمية التجسيد للأشكال الهندسية، كما تأثرت كذلك بالنحت الإفريقي. إن الفنان هنا كما لو كان يمشي عبر شكل ثلاثي الأبعاد، ويذكر ما يراه من هذا الشكل من زوايا عديدة، والمثال البارز على هذا الاتجاه لوحة بيكاسو الشهيرة «الجيرنيكا» ولوحته الشهيرة كذلك المسماة «فتيات آفينيون». «إن الحواس تشوه والعقل يشكل.. وليس هناك صدق إلا فيما يدركه العقل»، هكذا كان براك يقول [٣٥].

٦ـ المستقبلية Futurism: أدت التغيرات السريعة في الحضارة الصناعية في إيطاليا إلى ظهور صيحة بضرورة إحداث ثورة في الفنون. وهكذا تجمع عدد من الفنانين العام ١٩١٠ وأطلقوا ما أسموه «بيان المصورين المستقبليين»، وقد اشتمل هذا البيان على أفكار مثل:

ـ حطموا عقيدة الماضي والهوس بالقدماء والشكلانية الأكاديمية المندثرة.

ـ ارفعوا إلى الذرى كل المحاولات المتجهة نحو الأصالة، أيا ما كانت عليه من جسارة، وأيا ما تكون عليه من عنف.

ـ اعتبروا نقاد الفن أشخاصا خطرين ولا فائدة منهم.

ـ تمردوا ضد طغيان كلمات مثل الانسجام (أو الهارموني) والذوق الجيد.

ـ عضدوا وأعلوا في حياتنا اليومية من شأن العالم الذي يتحول ويرتقي شأنه على نحو مستمر من خلال الانتصارات التي يحرزها العلم.

هكذا تم الإعلاء من شأن القوة والسرعة والفخر العسكري الذين شعروا بأنه يميز الحياة الحديثة. وقد كان هذا يعني التصوير للحركات المتتابعة عبر الزمن (في فن التصوير).

٧ـ الفن التجريدي واللاشيء Abstract and objective Arts: مع تحرر الفن من المعنى المحدد والتمثيل الطبيعي والمعايير الجمالية الأكاديمية، ظهرت أعمال لفنانين أمثال كاندنسكي حاولت أن تحيل حالات طفيفة إلى الواقع، وتكون هذه الإشارات المحافظة القليلة الإشارة إلى الواقع الخارجي موجودة فقط من أجل المحافظة على الفن، وعدم تحوله إلى مجرد أنماط شكلية. وقد استخدم كاندنسكي الألوان والأشكال التي يتم التعرف عليها بصعوبة من أجل أن يقود المشاهد عالم غير مادي، عالم من العالم الروحاني كما قال ذات مرة.

أما «بيت موندريان» فقد تخلى عن أي إشارة إلى الواقع، وقال إنه مادامت اللوحة تتم على سطح ثنائي الأبعاد فإنه يجب أن نحترم هذا السطح، ولا نعني أبدا بهذا الإيهام بالعمق الثلاثي الأبعاد. فالخط واللون هما جوهر الفن، وكي نستطيع أن نراهما بوضوح ينبغي إبعادهما عن أي أشكال يربطها أي شخص بتداعيات معينة، هكذا ظهر الفن الشيء.

في مواجهة نظريات ولوحات موندريان العقلانية انطلق عدد من الفنانين والمؤلفين المتمردين في زيورخ العام ١٩١٦ في اتجاهات مضادة لكل ما هو عقلاني وكل ما هو خيالي، وقد أطلقوا على أنفسهم اسم «الدادئية»، وهي كلمة عشوائية وجدوها في أحد القواميس، وتعني في الفرنسية الحصان الخشبي. لقد قرروا أن البشر يتسمون بالعداء الشديد بعضهم تجاه بعض، ومن ثم فهم لا يستحقون الفن، ومن ثم كذلك ينبغي تدمير هذا الفن. هكذا اشتملت منتجاتهم على أعمال تحمل عناوين مثل «تكوينات من النفايات»،



و«جثث متطلعة»... إلخ، وقد كان مارسيل دوشامب أشهر هؤلاء الفنانين، وقد اشتهر بلوحته التي وضع خلالها شاربا فوق فم لوحة الموناليزا الشهيرة، وكذلك العمل الذي كان عبارة عن مبولة قديمة اشتراها من محل للعاديات وكتب عليها توقيعه.

٩ـ السريالية Surrealism: أصبح كثير من الفنانين الدادائيين أعضاء بعد ذلك في الحركة السريالية، تلك التي رأت أن مصدر الصور موجود في اللاشعور. وليس في الأشكال المهجورة، كما فعل الدادائيون، أو الأشكال الهندسية والتجريدية، كما فعل التكعيبيون أو التجريديون أو غيرهم. لقد اهتموا بعالم الأحلام، وتأثروا بأفكار فرويد، وازدهرت حركاتهم بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، ومن أشهر فنانيها سلفادور دالي وماكس إرنست.

توجد الحياة عند مستويين، فيما يرى السرياليون، أحدهما مرئي ومحدد الإطار والتفاصيل، والآخر ـ وهو الأهم ـ محجوب غامض، غير محدد. والإنسان ينحرف خلال الزمن مثل جبل جليدي يطفو بشكل جزئي فوق مستوى الوعي، ويكون هدف الفنان السريالي هو أن يجرب ويدرك بعض أبعاد هذا العالم الغامض الخفي، فهدف الفنان السريالي ـ كما قال إرنست ـ ليس الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية، واقعية، ولكن تحطيم القيود الجسمية والنفسية بين الشعور واللاشعور، بين العالمين الداخلي والخارجي، ثم إبداع عالم سريالي متفوق تمتزج فيه الجوانب الواقعية وغير الواقعية والتأمل مع الفعل [٣٦]. هكذا اتجهت عيون السرياليين نحو عالم الداخل، عالم الجنون والخيال والهلاوس والكوابيس والأحلام.

١٠ـ التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism: استخدم هذا المصطلح بعد الحرب العالمية الثانية للإشارة إلى فناني مدرسة نيويورك الذين رفضوا أساليب التصوير التقليدية وأكدوا ـ بدلا منها ـ على الإيماءات التعبيرية التلقائية ـ وحالات التكوين التي تمتد على طول اللوحة وعرضها، حيث تكون كل مناطق اللوحة مهمة. ومن أشهر فناني هذه المدرسة نجد جاكسون بولوك الذي انهمك في أعمال أطلق عليها اسم التصوير الفعلي Action Painting أو التصوير من خلال الفعل، حيث كان بولوك يقذف بالأصباغ اللونية أو يسقطها عليها من خلال قيامه بحركات جسمه كله فوق



قماشة اللوحة الممتدة فوق أرضية المرسم. لم يكن بولوك يشعر أن حركاته موجهة بالقوة النفسية المنبعثة في داخله فقط، فاللوحة هي تعبير مباشر وطازج عن الحياة الداخلية التي تدفع كل الفنانين نحو العمل. هكذا لم يعد الفنان ينظر إلى اللوحة من مسافة قريبة نسبية ويرسمها، بل أصبح موجودا فوقها، موجودا في داخلها في وحدة عضوية معها، مما يذكرنا بمقولة ميرلوبونتي أن الفنان يحضر جسده إلى عمله هكذا تصبح الخطوط شديدة الاهتياج، ذات الأقواس المتحابكة التي وضعت فوق اللوحة له طاقة مثيرة لحالة خاصة من عدم الاستقرار النفسي والحركي لدى المتلقي، مما يجعله ينظر هنا وهناك، ويتحرك ذهابا وجيئة عبر اللوحة من دون أن يقر له قرار، في حالة أشبه بالمجاز الدال على حالة الإنسان في المدينة المعاصرة. من الفنانين الذين استخدموا هذه الطريقة أيضا نجد هانز هوفمان، ووليم دي كونج، ومارك روتكو.

١١ـ التجريد ما بعد التصويري Post -paintery abstraction : نمت أساليب فنية عديدة لا تهتم برسم الأشياء أو الموضوعات المعروفة، وما يجمع هذه الأساليب معا هو أنها حاولت أن تستبعد الدلائل الخاصة على وجودها كأساليب فنية، تاركة الفرصة لأعمالها كي تقف بذاتها كمثيرات يمكن للمشاهد أن يستجيب لها. إنها ـ كما قيل ـ محاولات تجعل المشاهد يندمج في خبرة مباشرة مع الحقيقة دون أن يستخدم الصور أو التفكير بالصور، هنا يتم التركيز على اللون وعلى العلاقات اللونية. ويستخدم أصحاب مدرسة الصورة المجردة ـ Abstract imagists وعلى نحو نمطي ـ صورا مفتوحة مسطحة نسبية مرنة تخلق بشكل ذي طابع شخصي من خلال صبغات لونية على قماشات أو أوراق غير ذات أحجام محددة.وكما هي الحال لدى فناني المدرسة المسماة الحافة الصلبة Hard-edge، تستخدم مساحات مسطحة مصبوغة بلون واحد، وذات حواف حادة، وخالية من النقاط المتمايزة، وأحيانا ما يجري ذلك من خلال صور غير شكلية تُختزَل إلى حدها الأدنى. وتسمى لوحات هؤلاء الفنانين أحيانا باسم الفن البصري، وذلك عندما يستخدمون ـ على نحو متعمد ـ الخصائص المميزة للرؤية البصرية لدى الإنسان من أجل جعل المشاهدين يرون الأشياء التي لم تكن موجودة فيزيقيا على سطح اللوحة، كما أن بعضهم قد اهتم بخلق بعض

الإيهامات أو الخداعات البصرية الخاصة باللون والحيز والحركة في التكوينات التي تتم بالأبيض والأسود، كما فعلت برجيت رايلي، وكما فعل فيكتور فازاريللي أيضا.

١٢ـ فن البوب Pop.art: وقد ظهر هذا الفن في منتصف القرن العشرين، ظهر أولا في لندن، واكتسب مؤيدين كثيرين له في الولايات المتحدة، ويستخدم أصحابه الأشياء والصور من حياة الناس العادية، من الثقافة الشعبية. وعالم التجارة والاستهلاك، بدءا من الرسوم المتحركة وحتى علب المشروبات الغازية والكحولية. وبعض هذه الأعمال ـ موجه على نحو عدائي نحو الثقافة المعاصرة، وبعضها الآخر يعرض هذه الثقافة بوصفها ثقافة ذات صدق جمالي مبهرج وخاص. ولعل أشهر الأعمال هنا هي أعمال الفنان الأمريكي أندي وارهول، ذلك الذي اشتهر عنه قوله إن أفضل عمل فني يقوم به الإنسان هو أن يجمع النقود. وقد رسم شخصيات مثل مارلين مونرو وإليزابيث تايلور ورسم نفسه أيضا، وكذلك رسم نحو مائتي علبة من علب الحساء، مؤكدا أن الأنماط البصرية المتكررة المعلبة هي الطابع المميز لثقافة السوق المعاصرة.

١٣ـ الفن التكنولوجي Technological art: أدت التكنولوجيا إلى تطورات كبيرة في أشكال الرسم والنحت والتصوير، في الفنون عامة، فهناك مواد جديدة للبناء، وبدائل مصنعة للوسائط الثنائية الأبعاد والثلاثية الأبعاد. كذلك ظهرت الصور المخلقة بالكمبيوتر، وأصبح ممكنا رسم الصور وإرسالها وبيعها وشراؤها بواسطة الكمبيوتر، وبواسطة شبكة الاتصالات الدولية أو الإنترنت. لقد تطورت الفنون المرتبطة بالرسوم المتحركة، وأصبحت أقسام الكمبيوتر جرافيك من الأقسام الأساسية في معاهد وأكاديميات السينما والمسرح والأزياء وغيرها. وظهرت العروض المقدمة من خلال أشعة الليزر، وتضاءل ظهور لمسات اليد المباشرة للفنانين على اللوحات، فالآلة تصنع الفن وتبدعه على نحو مباشر وتعليمات محددة، أو من خلال برنامج محدد يمكن إنتاج لوحات تحاكي أعمال ليوناردو دافنشي وبيكاسو، أو تماثلها على الأقل. هكذا أصبحت الآلات الإلكترونية قادرة على خلق الصور، ولم يعد الفنان هو وحده القادر على إنتاج الفن. لقد أصبح المتلقي أو المشاهد قادرا على فعل ذلك أيضا من خلال برامج معينة وتعليمات معينة. لقد حدث الاتحاد هنا بين العلم والفن بشكل غير مسبوق في التاريخ.



١٤. الفنون المركبة وفن الأداء وفنون الأرض والفن المفهومي: آصبحت قاعات العرض والمتاحف تعرض الآن الأعمال المركبة، وهي آعمال ثلاثية الأبعاد، ويتم تصميمها كي تعرض على نحو مؤقت، وتنتهي بانتهاء زمن المعرض، وغالبا لا تباع وكثيرا ما تعتمد على مبتكرات العلم والتكنولوجيا، وهي تخاطب العقل أكثر من العاطفة، وهناك أيضا الفن الأدائي Pesformnce art الذي يشتمل على فنانين يؤدون نشاطا معينا أو حركات معينة فيما يقارب بين هذا النوع من الفن وبين المسرح، وكلها فنون تنتهي بانتهاء زمن عرضها مثل السلع التي تستهلك في التو واللحظة وتلقي بقاياها مع النفايات.

عندما ظهر الفن الأدائي وفنون الفيديو في سبعينيات القرن العشرين قيل إن ظهورهما يمثل نهاية للتأكيد التقليدي في الفن على الموضوعات والأشياء، وقيل آيضا إن هذه الفنون تجلب الفن إلى مشاهديه على نحو مباشر بوصفها خبرة بصرية مباشرة دون وسائط.

يتكون العمل الفني في الفيديو المركب Video installatnen من شاشات عرض وأجهزة تلفزيون أو كمبيوتر أو جهاز عارض سريع (بروجيكتور) ويركب، العمل في الفراغ المحيط به، وقد تضاف إليه مواد أخرى أصبحت هناك صعوبة، كما يقول ريلانسكي وفيشر، في تحديد الحدود الفاصلة أو المميزة بين الفن ألادائي والمسرح التجريبي ومسرح الشارع وفن الأحداث أو الوقائع Happenings. لقد أصبحت للفنون التشكيلية الآن فنون بينية تجمع بين المسرح والفيديو والتشكيل والأداء، ولم تعد الفنون تعرض الآن في قاعات العرض فقط، لكن في الشارع وعبر الحدود، وفي أي مكان يجمع بين الجاليات والسياسة. في فنون الأرض Eath Arts يصبح سطح الأرض هو وسيط المثال أو النحات الذي يغير فيه بدرجات متنوعة. وفي الفن المفهومي Conceptnal art تصبح الفكرة أكثر أهمية من الشكل، ذلك الذي قد يصبح ظاهرة طارئة مصاحبة لها، ويسجل من خلال صور فوتوغرافية أن الأفكار وحدها هنا هي التي يمكنها أن تصبح أعمالا فنية كما قال سول لي ويت [٣٧].

١٥. تطورات أخرى: لقد انتشر الفن التجاري على ألواح الإعلانات، وشاشات التلفزيون، والملصقات الملونة، وزاد استخدام قوة الفن كاستثمار تجاري وسياسة ثقافية، وزاد تنافس المؤسسات الفنية على المستوى الدولي، وارتفعت أسعار اللوحات في قاعات المزادات الفنية. هناك اتجاهات متجددة



في الفن تسمى أيضا التعبيرية الجديدة New-Expressions، ويستخدم أصحابها اللوحات للتعبير عن انفعالاتهم الخاصة، كما كان التعبيريون التجريديون يفعلون، لكنهم هناك يستخدمون التخيلات المصورة التي تقوم هذه الانفعالات بتحريضها، وغالبا ما تستمد هذه الصور من وسائل الإعلام، ويكون محتواها الانفعالي عنيفا وغاضبا ومشبعا بالطاقة العدوانية أو الجنسية. هنا يتم التعبير عن الانفعالات والخبرات من خلال موضوعات تحريضية، ومن خلال تأثيرات لونية ومكانية شديدة. لقد أصبحت هناك متاحف مثل اللوفر معروضة عبر الإنترنت يمكن للمشاهد أن يتجول فيها. كذلك حدث امتزاج الفنون الجميلة والفنون التطبيقية. وقد أفادت التصميمات الصناعية من الاتجاهات الخاصة بالنحت والصناعات اليدوية، وجرى تجميعها كي تعرض كأعمال فنية، وأصبحت المتاحف الخاصة بالتصميمات التطبيقية ذات جاذبية جماهيرية، وأصبحت هناك متاحف تعرض التصميمات التطبيقية فقط. هناك معارض لفنون العمارة وتصميماتها، ومعارض لفنون الفيديو والكمبيوتر ومعارض تشتمل على لوحات وتماثيل وديسكات كمبيوتر وأسطوانات ممغنطة، وتزايد الاهتمام بفنون الفيديو والفنون المركبة، وتزايد حضور الأعمال النحتية المصنوعة من الأحجار والأخشاب والمعادن، خاصة البرونز والنحاس والفضة مع التأكيد على الكتلة والفراغ والحركة، وهناك أيضا التماثيل التي من الجليد، والتي سرعان ما تذوب وتتبخر في الهواء. كما أسهمت تقنيات الكمبيوتر في الوصول إلى تصميمات نحتية جديدة وأسهمت تقنيات النحت في تطوير عمليات التجسيم للشخصيات في السينما وألعاب الفيديو، وبرزت فيه أسماء مثل أنس الشيخ، وهنادي الغانم، ومحسن غريب، ووحيدة مال الله من البحرين، وحمدي أبو المعاطي من مصر وأنور سونيا من عمان، وغيرهم.

خاتمة

حاولنا آن نحيط في هذا الفصل بأهم التطورات التي حدثت في مجال الفنون التشكيلية بعامة وفنون التصوير بخاصة، وقد رأينا كيف تنوعت المدارس والأساليب وتغيرت رؤية الفنانين للعالم ولدورهم في هذا العالم، وهكذا ظهرت ردود أفعال وأفكار حساسة مضادة دائمة، وما زالت تظهر. ثمة



مدارس تظهر ومدارس تختفي ثم تعاود الظهور بأشكال جديدة، مستفيدة من التقنيات الحديثة ومن الأفكار الجديدة التي تقدمها العلوم والفنون الأخرى وتزايدت عمليات النسخ للأعمال الفنية وإمكانات تزويرها وتزييفها وسرقتها. وفي بلادنا العربية هناك نوع من المتابعة أيضا لهذه الفنون ولتطوراتها، وكذلك الاقتفاء لآثارها، وثمة محاولات للتميز أو الخروج، لكنها ليست بارزة بحيث يمكن أن نشير إليها ونقول ها هنا توجد مدرسة عربية متميزة وجديدة في مجال الفنون التشكيلية، ولم يظهر مثلها في أوروبا أو الولايات المتحدة، فحتى المدارس الحروفية التي حاولت استلهام الخط العربي لها أشباهها ربما السابقة عليها في بلاد أخرى كالصين واليابان، والأمر شبيه بما حدث فيما يتعلق بالاختراعات والأجهزة في مجال الصور والبصريات، فمنذ المحاولات الأولى لابن الهيثم وتجاربه مع الغرف المظلمة، وهي التجارب التي اعترف كثير من العلماء الغربيين بريادته فيها، منذ ذلك الوقت لم يقدم العرب والمسلمون ـ في حدود علمنا ـ اختراعا بصريا واحدا على الأقل، فأجهزة التصوير الفوتوغرافي والسينما والتليفزيون والكمبيوتر، وقبلها التلسكوب والميكروسكوب، وبعدها أجهزة تصوير الأجزاء الداخلية من الجسم بأنواع مختلفة من الأشعة، أو غيرها من الوسائل، كلها نتاجات للعقل الغربي، ونحن نكتفي بالمتابعة والاقتفاء والاستهلاك، ويجد هذا الأمر مظاهر عديدة له ـ مع الأسف الشديد ـ في كثير من جوانب حياتنا الماضية والحاضرة.



7 الصورة السينمائية

في أواخر القرن التاسع عشر، ومع شعور سكان المدن بوجود وقت فراغ كبير متوافر أرادوا أن يقضوه في شيء آخر، غير القراءة. بدأت الاختراعات الميكانيكية من كل تلك الأنواع تحاول تغيير نمط الحياة في أمريكا وأوروبا، وفي مثل هذا المناخ ظهرت السينما.

ويعتبر توماس أديسون، المخترع الأمريكي الشهير، أحد رواد هذا المجال. إن أديسون مشهور بسبب اختراعه للمصباح الكهربائي، لكنه أيضًا هو الذي اخترع جهاز الفونوغراف لتسلية الأذن خلال سبعينيات القرن التاسع عشر، وفي أواخر ثمانينيات ذلك القرن كان يحاول أن يفعل شيئا مماثلا بالنسبة إلى العين.

«تستخدم السينما لغة الحلم»

فيليني

«يا لها من مرآة فارغة. مرآة لا وجود لي فيها. عندما كنت أتحدث مع الناس كنت دائمًا أنظر لأتأكد من أن هناك شخصا قريبًا مني أستطيع أن أرى نفسي خلاله، كنت أراقب نفسي وأنا أتكلم»

سارتر، «الجحيم»

يعود التصور الخاص الذي يقف وراء الصور المتحركة إلى القرن الثاني الميلادي، عندما اكتشف عالم الفلك الإغريقي بطليموس أن العين البشرية تحتفظ بالصور على الشبكية للحظة عقب اختفاء هذه الصور. وتستمر هذه الظاهرة باستمرار الإبصار أو استمرارية الرؤية البصرية Persiste of vision وعقب سنوات طويلة تالية



قام كثيرون بالتنظير الذي يدور فحواه حول أن سلسلة من الصور الثابتة المتماثلة جوهريا، والمختلفة على نحو طفيف فيما بينها، يمكنها أن تعطي إيهاما بالحركة إذا جرى تحريكها مضاءة أمام العين بسرعة؛ وذلك لأن ظاهرة «مداومة الرؤية» أو استمرارها سوف تعمل على ملء الفجوات السريعة الفاصلة بين هذه الصور.

لم يكن أديسون وحيدا في تجاربه حول «استمرارية الرؤية»، فقد كان هناك الرواد أيضًا في مجال تطوير الصور المتحركة أمثال إيتين جولز ماري E.J.Marey وإدوارد مايبرج E.Muybridge ، اللذين قاما بعدد من التجارب باستخدام كاميرات متعددة للتصوير الفوتوغرافي لحركات الحيوانات، خاصة الخيول وهي تجري في حلبات السباق. وقد اشترى أديسون عددا من صور مايبرج، والتقى ماري في أوروبا لمشاهدة أعماله، ثم قام بتوجيه مساعده وليم كنيدي ديكسون W.K.Dickson لإكمال هذه المهمة. وقد طور ديكسون صندوقا لإسقاط الصور المتحركة أطلق أديسون عليه اسم الكينتوسكوب Kinetoscope، يمكن لشخص واحد فقط في كل مرة أن يحدق من خلاله كي يرى سلسلة من الصور الثابتة التي تتحرك عبر مصدر ضوئي [١].

التاريخ المبكر للسينما

في العام ١٨٩٤ تم افتتاح أول دار عرض للكينتوسكوب في مدينة نيويورك، وظهر أول فيلم أنتجته شركة أديسون، واسمه أنابيل Anabelle، وكان زمن عرضه ثلاثين ثانية.

«في العام ١٨٩٥ قام الأخوان أوجست ولويس لومير بإكمال اختراع أديسون من خلال تطويرهما جهاز عرض (بروجيكتور) أطلقا عليه اسم السينماتوجراف Cinematographe، يمكنه إسقاط الفيلم أو عرضه على شاشة كبيرة. وبدأ الأخوان لوميير إنتاج الأفلام وعرضها بسعر دخول خاص في الطابق الأسفل بأحد المقاهي في باريس. لقد اخترع الفرنسيون السينما وقام الأمريكيون بتطويرها.

في الولايات المتحدة بدأت الدهشة المصاحبة لاختراع أديسون تخفت وتنطفئ. وفي الوقت نفسه بدأ اثنان من المخترعين، هما توماس أرمات T.Armat وفرنسيس جنكنز، يطوران نظاما جديدا لعرض الصور اعتمادا



على ما قدمه الأخوان لومير. وقد أطلقا على هذا الجهاز اسم الفيتاسكوب Vitascope. وفي أبريل العام ١٨٩٦ بدأ عرض الصور المتحركة في قاعات اللهو والحفلات الغنائية والموسيقية التي تقدم التسلية الحية أو المباشرة. وقد كانت مراكز التسلية هذه تقوم بتحصيل نيكل واحد من كل فرد كي يرى الفيلم. مما أدى إلى تطوير قاعات عرض سينمائية كبيرة أصبحت تسمى «نيكل أوديون»، حيث يكلف الدخول نيكلا واحدا (أي خمسة سنتات)، وكان طول الفيلم نحو ١٢,٥ دقيقة، وكان البرنامج يشتمل على عرض فيلمين في الحفلة، وفي العام ١٩٠٩ أصبح هناك نحو عشرة آلاف قاعة عرض (نيكل أوديون) في الولايات المتحدة وحدها.

كان جورج ميليه G.Melies من المبتكرين الأوائل الجديرين بالذكر في هذا المجال وقد بدأ في إنتاج الأفلام العام ١٨٩٦، ثم أصبح في التو موزعا عالما بالأفلام. وقد قدم ميليه مفهوم المؤثرات الخاصة Special Effects، ويظهر فيلمه الشهير «رحلة إلى القمر» a Trip to the moon، الذي أنتج العام ١٩٠٢، مجموعة من العلماء وفتيات الكورس (فرقة غنائية) ينطلقون في صاروخ إلى القمر. ويصل الصاروخ إلى القمر، ويقابل مسافرو الفضاء رجالا من القمر. وقد كانت المؤثرات الخاصة في الفيلم شديدة الجاذبية، بالطبع بشكل لا يمكن مقارنته بما يحدث اليوم، لكنها بالنسبة إلى زمنها كانت مذهلة، وقد اشتملت على بشر من الأرض يصعدون إلى القمر، وسكان القمر الذين يختفون في سحابة من الدخان... إلخ.

وتعتبر قصة حياة ميليه وتجاربه الخاصة في فن السينما من الأمور الطريفة المتعة، فقد كان صاحب مسرح يقدم الحيل السحرية، وممثلا ومصمم مناظر، وميكانيكيًا، ورساما هزليا كاريكاتيريا، ومخرجا، وقام بتطويرات كثيرة في صناعة السينما يلخصها الفصل الثاني من «كتاب السينما آلة وفن» بشكل ممتع جذاب (٢).

ويعتبر المنتج الأمريكي إدوين بورتر E. S. Porter، الذي كان يعمل أولا مصورا في شركة أديسون، هو الأب الحقيقي للسرد في السينما. ففي فيلمه الشهير المسمى «سرقة القطار الكبيرة» The Great Train Robbery، الذي أنتج العام ١٩٠٣، قام بورتر بتطوير تكنيك جديد للمونتاج يعتمد على التجميع لمشاهد عديدة معا لتكوين قصة متسلسلة. وقد كان هذا الفيلم زاخرا

بالمطاردات وإطلاق النار والمغامرات التي تقوم بها عصابة من المجرمين المتهورين لسرقة قطار يتجه نحو الغرب الأمريكي. وكان زمن هذا الفيلم اثنتي عشرة دقيقة فقط، وحاز نسبة مشاهدة عالية ووضع الأساس والمعيار لما ستكون عليه السينما الأمريكية في جوانب كثيرة منها. بعد ذلك حدث التطور الثاني في السينما الأمريكية من خلال الفيلم المسمى «ميلاد أمة» Birth of Nation، الذي أخرجه جريفث D. W. Griffth، وأنتج العام ١٩١٥، وكان زمنه ثلاث ساعات. ومع أن معظم الأفلام الأولى صامتة إلا أن هذا الفيلم كان تصاحبه قطعة موسيقية تعزفها أوركسترا سيمفوني. وقد كان لهذا الفيلم وقعه الكبير في الولايات المتحدة إلى درجة أن الرئيس وودرو ويلسون قال عنه «إنه يشبه كتابة التاريخ بالضوء» [٣].

كان جريفث في البداية ممثلا، لكنه موهبته في التمثيل كانت محدودة، فتحول نحو الإخراج وبرع فيه، وكان أول من يستخدم اللقطات المقربة، وكذلك العديد من زوايا الكاميرا لإضافة تأثير انفعالي إلى الأفلام. ومن خلال أساليب مونتاج جديدة أظهر كيف يمكن توليد الانفعالات والتوترات وتطويرها من خلال طول المشهد، وكيف يمكن أن تكون المشاهد القصيرة قادرة كذلك على خلق إثارة كبيرة، وكان يحرص على تأكيد أهمية التدريب للممثلين، وعلى التعاقد مع ممثلي مسرح يتسمون بالقدرة والتمكن ثم تدريبهم من خلال بروفات معينة على التمثيل في الأفلام، وكان من المهتمين أيضًا بالتصوير في المواقع المناسبة للأحداث. وقد اشتمل فيلمه السالف الذكر، والذي صُوِّر في لوس أنجليس، على كل ابتكاراته في التصوير والإضاءة والمونتاج من أجل الإيحاء بالانفعال المناسب للحرب الأهلية في أمريكا .

الجدير بالذكر أنه من أجل خدمة الأعداد المتزايدة من الجماهير المقبلة على السينما جرى تطوير إستوديوهات السينما الكبيرة مثل مترو جولدن ماير MGM، وبارامونت، وإخوان وارنر، وفوكس للقرن العشرين وغيرهم، وتعاقدت هذه الشركات مع الممثلين والممثلات بعقود احتكار طويلة الأمد، وجعلتهم «نجوم السينما»، وهكذا ظهرت أسماء لامعة مثل:جاري كوبر، وكلارك جيبل، وكاترين هيبورن، وجين هارلو، وسبنسرتراسي، وجون وين، وهمفري بوجارت، وجيمس كاجني، وفريدأستير، وجنجر روجرز، وريتا هيوارث، وجوان كراوفورد، وغيرهم. وبدأت الاستوديوهات إنتاج أفلام جماهيرية ذات إنتاج

ضخم لعبت الأفلام دورها الكبير حتى في سنوات الكساد الاقتصادي، تلك السنوات التي استطاع ـ كما قالت بعض الإحصائيات –٦٠٪ من الأمريكيين تدبير أمورهم الحياتية العام ١٩٣٤ لتوفير ما يمكنهم من نسيان الواقع الاقتصادي المتدهور والذهاب إلى السينما للهروب إلى هذا الواقع الخيالي والمتخيل الذي خلقته هوليوود [٤].

لعبت السينما دورها الكبير كذلك في الحفاظ على ثقافة الاستهلاك حية نشيطة. وقام نجوم السينما بالتأثير في الثقافة الشعبية للناس من خلال طريقتهم في الكلام، وارتداء الملابس، وتصفيف الشعر... إلخ. لقد أصبح نجوم السينما موضع إعجاب الناس بشكل يفوق إعجابهم برجال السياسة، ولعبت الميديا وأساليب الدعاية والترويج دورها الكبير في هذا الشأن. إنها الثقافة التي ستنتقل بعد ذلك إلى مجال التليفزيون وعالم الأغاني الجماهيرية والموسيقى.

في العام ١٩٤٨ بدأت شبكتان من الشبكات الإذاعية في الولايات المتحدة عملية تحويل التليفزيون من مجرد كونه لعبة الأثرياء إلى وسيط جماهيري جديد يناسب الثقافة الجماهيرية. وفي البداية تجاهل مديرو الاستوديوهات في هوليوود ظهور التليفزيون، واعتبروه مجرد بدعة سريعة الزوال، وقد اعتقدوا أن شاشة السينما الصغيرة الحجم لن تستطيع أن تنافس الشاشات الفضية الكبيرة الموجودة في قاعات العرض السينمائي، لكن سرعان ما ثبت لهم خطأ رأيهم، وتزايد عدد الناس الذين فضلوا الجلوس في بيوتهم لمشاهدة الترفيه الحر على الذهاب إلى السينما لمشاهدة فيلم بعينه. ومن بين العوامل التي شجعت على تزايد المشاهدة للتليفزيون في الولايات المتحدة هو بعض التحولات السكانية، فبعد الحرب العالمية الثانية انتقل كثير من الأمريكيين من مراكز المدن، حيث كانت توجد قاعات العرض السينمائي، إلى الضواحي حيث تقل هذه القاعات. وقد ساعد التليفزيون بنقله المباريات الرياضية على خلق اهتمامات جديدة لدى المشاهدين، مثل مشاهدة الألعاب الرياضية، مثل كرة القدم وكرة السلة والتنس والجولف...إلخ، التي يصعب مشاهدتها بالطبع في قاعات العرض السينمائي، ومن ثم تناقص عدد رواد السينما أيضًا [٥].

وقد كان كفاح صناع السينما لاستعادة الجمهور من قبضة التليفزيون هو المسؤول أيضًا عن التحول الكامل إلى الأفلام الملونة خلال خمسينيات القرن العشرين، هذا رغم ظهور بعض الأفلام الملونة الناجحة منذ ثلاثينيات القرن

العشرين مثل «ذهب مع الريح» و«ساحر أوز» العام ١٩٣٩، ومع هذا فإن اللقطات الملونة كانت بطيئة ومكلفة ولذلك ظلت الأفلام الأبيض والأسود هي القاعدة وليست الاستثناء حتى سنوات التنافس المريرة مع التليفزيون في الخمسينيات، حيث لم تكن أجهزة التليفزيون الملونة قد ظهرت بعد، ورغم كل محاولات صناع السينما أن يسترجعوا المشاهدين إلى قاعات عرضهم، فإنهم قد وصلوا في النهاية إلى نوع من الاقتناع بأن الاهتمامات الثقافية العامة قد تغيرت، وأن الوسيط الجديد الخاص بالتليفزيون كان أكثر من مجرد حيلة لجذب الانتباه؛ لقد أصبح طريقة جديدة للحياة. وفي منتصف الخمسينيات قرر صناع السينما أن ينهوا مقاطعتهم للتليفزيون، وممن ثم فإنهم سمحوا بعرض الأفلام القديمة على شاشات التليفزيون، ثم قامت بعض شركات السينما بعد ذلك بتأجير استوديوهاتها الخاصة من أجل الإنتاج التليفزيوني.

تدريجيا أدرك صناع السينما أيضًا أنهم من أجل أن يظلوا أحياء في غابة الصراع هذه فإن عليهم أن يتحركوا بعيدا عن إنتاج الأفلام المناسبة لكل الأعمار إلى إنتاج أفلام تناسب فئات معينة من الجمهور، ومن ثم برز الرقم المهم الخاص بالشباب، هؤلاء الفئة الأكثر ميلا إلى الخروج من منازلهم والمشاركة في أنشطة ترفيهية جماعية معا. وهكذا بدأ ظهور نجوم الشباب والنجوم الشباب أمثال جيمس دين ومارلون براندو في منتصف خمسينيات القرن العشرين، فقد كان أسطورة بالنسبة إلى الشباب ومازال كذلك، وهكذا أيضًا ظهرت القصص العاطفية وقصص الرعب والعنف التي أقبل عليها الشباب من الجنسين [٦].

كما كانت الأفلام المنتجة للشباب منخفضة التكاليف أيضًا مقارنة بأفلام أخرى أنتجت قبل ذلك، واستمر هذا التيار من خلال أفلام قام ببطولتها ألفيس بريسلي والبيتلز مزجت بين الغناء والمرح والحب والانطلاق، وهكذا توالت الأفلام وتنوعت، أفلام للأطفال، أفلام للأسرة، أفلام للمغامرات، أفلام للطيران، أفلام للبحار، أفلام للفضاء، أفلام للكوميديا...إلخ.

فكرة السينما

كان لا بد من الانتظار إلى القرن التاسع عشر حتى نرى التطبيق الذي جسد صناعة السينما. وقد كانت ظاهرة استمرار الصورة على شبكية العين ظاهرة معروفة منذ عصور قديمة، عندما كان الناس يلفون جذوة مضيئة



بطرف خيط في الظلام، فكانت العين ترى دائرة النار المستمرة. في حين أنه لا توجد إلا نقطة مضيئة واحدة، ولكن التتابع السريع في الفراغ للنقطة المضيئة نفسها ينتج انطباعا بالاستمرارية في شبكية العين (٧).

وقد أثبتت التجربة أن الإحساس بالاستمرارية يكتمل بشرط ألا يفصل الصور، إحداها عن الأخرى، مدة تزيد على عُشْر الثانية (١/١٠). وباتحاد هذه المدة القصوى للرؤية الثابتة لصورة واحدة بمقتضيات الصوت، أمكن التوصل إلى تعريض ٢٤ صورة في الثانية داخل الكاميرا (و٢٥ صورة في كاميرات التليفزيون بطريقة تكون متوافقة مع ترداد التيار الكهربائي: ٥٠ ذبذبة في الثانية في أوروبا، و ٦٠ ذبذبة في الثانية في الولايات المتحدة). وهكذا يكون التأثير السينمائي عبارة عن تتابع لظواهر متقطعة، وكذلك الأمر في حالة العرض Projection على الشاشة، فاستمرار الصور وتتابعها على الشبكية يؤدي إلى اختلاطها بواسطة المخ، ويخلق الإحساس بالحركة المستمرة (٨).

هكذا تعتمد السينما في جوهرها، وبوصفها صورة متحركة، على تلك الإمكانية الخداعية المميزة للاختراع الخاص بها، والتي تتعلق في جوهرها بظاهرة بقايا الصورة البصريةPersistence of vision أو استمرارها. ويفضل المخرج والناقد المصري مدكور ثابت أن يستخدم ترجمة يوسف مراد لهذه الظاهرة تحت اسم الصور الارتسامية، وهو المصطلح الذي يشير إلى الظاهرة القائلة « إن أي صورة تتلقاها العين إنما تبقى منطبعة على الشبكية لمدة تتراوح بين ١/٢٠ : ١/١٠ من الثانية، ومن ثم فإنه إذا جاءت إلى العين صورة جديدة قبل فوات هذا الجزء من الثانية، فإن هذه الصور الجديدة لا بد أن تختلط ببقاء الصورة الأولى أو أثرها المنطبع. وتصبح الصورتان امتدادًا إحداهما للأخرى. فإذا ما كانت الصورة الثانية عبارة عن إضافة جديدة للأولى، بدت الأولى كأنها قد تحركت إلى وضع الإضافة الجديدة في الصورة التالية، وهكذا تضاف صورة ثالثة... فرابعة... إلخ، بحيث يكون لدينا ٢٤ صورة في الثانية الواحدة قادرة على تقديم ٢٤ إضافة حركية متتابعة هي عبارة عن سلسلة التحليل الحركي للموضوع المصور خلال ثانية واحدة مقسمة إلى ٢٤ جزءًا» (٩).

هكذا تكون الشخصيات والأحداث في الفيلم الخام المصور شخصيات وأحداثا لا تتحرك، بطبيعة الحال، وتكون الصور المتحركة في السينما والتليفزيون سلسلة من الصور الثابتة تم تركيبها معا داخل الفيلم الخام



الطويل أو داخل شريط الفيديو، ويجري إدراك الحركة من خلال ظاهرة استمرار الرؤية البصرية أو ديمومتها داخل المخ، ويعرف العلماء الآن أن هذه الظاهرة، التي يسمونها أحيانا: الحركة الظاهرية Apparent Movement، هي محصلة للوقت الذي يحتاج إليه المخ لاستقبال الصور وتحليلها، ولذلك تبدو الشخصيات والأحداث المصورة داخل الفيلم السينمائي الخام متحركة بسبب ذلك التداخل الذي يحدث بين الأطر أو الكادرات الفردية، تلك التي تتحرك بواسطة جهاز العرض والإسقاط على الشاشة بمعدل ٢٤ كادرا (إطارًا) على الأقل خلال كل ثانية [١٠].

لقد راودت أفلام التصوير والحركة وتصوير الحركة وتحريك الصور أحلام كثير من الفنانين عبر التاريخ، وقد ذكرنا في فصول سابقة بعض تلك الهواجس التي أثارت فضول فنانين أمثال ليوناردو دافنشي، وعلماء أمثال الحسن بن الهيثم، ومصورين أمثال موبرج وماري، وفنانين تشكيليين خاصة أتباع المدرسة المستقبلية، وغيرهم، لكن تظل خاصية الصورة المتحركة تكاد تكون هي الخاصية الملازمة لفنون السينما والتليفزيون، ثم بعدهما فنون الكمبيوتر وألعاب الفيديو دون منازع. وما دام حديثنا يتعلق الآن بشكل استثنائي بفنون السينما، فإننا سنشير إشارات سريعة هنا إلى بعض ما يتعلق بخصائص الحركة والصور في هذا العالم الخصب المثير الخاص بالسينما.

بشكل عام يمكن القول إن صناعة الأفلام تنقسم إلى ثلاث مراحل متداخلة أساسية هي:

١ـ كتابة السيناريو: ثم تحويل هذا السيناريو اللغوي المكتوب إلى سيناريو بصري مرسوم، أي تحويل القصة اللفظية إلى مشاهد ولقطات مرسومة على الورق في عملية تسمى الديكوباج، فيها يحدد رقم تصوير اللقطة، ومكانها، وحجمها، ومدتها، ووصفها، ووقت تصويرها، والديكور المصاحب لها، والعدسة المستخدمة في تصويرها، وما شابه ذلك من خصائص توضع في صفحات تصمم من خلال نماذج توضيحية خاصة تستخدم من أجل هذا الأمر.

٢ـ التصوير: وهي المرحلة الأكثر تشويقا، بسبب حضور الممثلين المساعدين والنجوم وفريق الفنيين، وبسبب المعدات المدهشة أحيانا، لحظات تجري معايشتها كالسحر أحيانا، حيث سيتم تسجيل كل شيء من الآن



فصاعدًا على شريط الفيلم. إنها المرحلة الثانية المهمة في تحويل النماذج البصرية المرسومة على الورق (الديكوباج) إلى صور لأحداث وشخصيات يجري تسجيلها.

٣ـ مرحلة المونتاج: ويعتبرها بعض المنظرين والمخرجين المرحلة الأكثر أهمية في صناعة الفيلم، وهي المرحلة التي يتم خلالها إعطاء الفيلم إيقاعه ونبضه الداخلي، وفي بعض الأحيان معناه [١١].

ويعرف المونتاج أحيانًا بأنه «ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع والزمن» وتكمن بلاغة السينما في غرفة المونتاج، كما كان أورسون ويلز يقول. إن المونتاج هو العمل التطبيقي أو الفعل المادي الذي يولف العناصر قطعة قطعة مع تنسيق مختلف اللقطات والتخلص من الصور الداخلية غير الضرورية... هكذا يعرض الفيلم عرضه الأول في ذهن المخرج [١٢].

من الملاحظ أولا ـ كما يقول بعض نقاد السينما ومنظريها ـ أن اللقطة الواحدة تُصوَّر أكثر من مرة، والواقع أن هناك عناصر كثيرة تسهم في إنجاح اللقطة (أداء الممثلين، حركة الكاميرا، نوعية الإضاءة والصوت، الظروف الطقسية... إلخ)، حتى أنه بعد التكرار عدة مرات؛ من المألوف ألا تأتي المحاولة الأولى بنتائج مرضية. كما أن المخرج غالبًا ما تغريه فكرة البحث عن البدائل حتى إن حصل منذ البداية على ما يريد، فيطلب من الممثلين أداء المشهد بشكل مختلف بعض الشيء حتى يمنح نفسه في المونتاج حرية اختيار أكبر... وكما هي الحال في أسلوب التقطيع، لا توجد هنا قاعدة ثابتة؛ حيث يختلف عدد مرات التصوير من مخرج إلى آخر، ومن فيلم إلى آخر، ومن لقطة إلى أخرى [١٣].

يقوم البشر، وكذلك الحيوانات، عندما ينظرون إلى شيء ما بتكوين كادرات، أي يحددون مجالا للرؤية بواسطة زاوية تصوير، يجري هذا أحيانًا بشكل لا إرادي وذلك لأن العيون والرأس تتحرك. والكادرات تتغير. وفي السينما يكون الكادراج Cadrage (عملية التصوير للقطات داخل كادر أو إطار معين) محصورًا بحدود الكادر الذي تشكله نافذة الكاميرا، والذي يتطابق معه من ناحية المبدأ، كادر الصور السينمائية، وكادر شاشة العرض بأشكاله المستطيلة أو المربعة [١٤].



واللقطة هي «الوحدة الأساسية في تشكيل السرد السينمائي»، أو هي وحدة العناصر داخل اللقطة، وهي أيضًا كما أشار أيزنشتين «الخلية الأولى للمونتاج» [١٥]. وبفضل المونتاج ـ كما يقول يوري لوتمان ـ «تتغلب اللقطة على عزلتها عن طريق التتالي الزمني. وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى» [١٦].

ويقاس العامل السينمائي للفيلم في ضوء ما يرى بازان في ضوء فاعلية التقطيع أو المونتاج [١٧]، وأحيانًا ما تسمى عملية المونتاج باسم التوليف editing، والتي يقوم بها المؤلف السينمائي (وهي صفة تجمع بين المخرج والمونتير) الذي تنحصر وظيفته في تجميع الفيلم كاملا، وكأنما هو لغز معقد من الصور المنقطعة، من مكوناته وشرائطه الصوتية المختلفة. وقد لاحظ المخرج السوفييتي العظيم ف.أ. بودوفكين V.I.Pudovkin، والذي يؤمن بأن التوليف «أساس فن الفيلم». إن تعبير أن الفيلم قد «صور» تعبير زائف مضلل، وينبغي أن يختفي من اللغة. فالفيلم لم يصور؛ وإنما بُنِيَ، أقيم من شرائح منفصلة من السيلولويد تمثل مواده الخام [١٨]. خلال عملية المونتاج يستخدم المؤلف السينمائي سلسلة من الصور المرئية والسمعية أشبه بالاختزال التأثري لخلق مزاج نفسي، أو جو عام، أو انتقال في الزمان والمكان، أو تأثير طبيعي أو عاطفي. وكما عرفه أيزنشتين، فإن المونتاج تجميع صور متفرقة تستدعي من خلال تجمعها معا وتقابلاتها ما يثير في وعي المشاهد تلك الصور الأولية العامة ذاتها التي حامت أصلا في خاطر الفنان المبدع [١٩]. إن المونتاج معناه أن طريقة بناء الفيلم، أي ترتيب اللقطات فيه، لها الأهمية نفسها لمضمون اللقطات، إن لم يكن أكثر من ذلك [٢٠]. ويشبه أيزنشتين المونتاج بالاستعارة في علم البيان، أي إنه تعبير يتألف من كلمة أو عبارة في معنى آخر غير المعنى الأصلي [٢١]، وهو كذلك أشبه بعمليات تداعي الصور في الشعر والرواية والقصة، تداعيها أو ترابطها البعيد أو القريب.

والمونتاج أنواع منها، تمثيلا لا حصرا

١ـ المونتاج المتسارع Accelerated montage : هنا يستخدم التوليف editing من أجل التجسيد والمبالغة في إحداث التأثير الخاص بالسرعة المتزايدة في حركة الصور، فمن خلال الإنقاص أو الخفض في طول اللقطات المفردة



الخاصة بنشاط معين، سلسلة من المطاردات مثلا، يمكن إضفاء نوع من الإيقاع الخارجي الخاص بالسرعة على إيقاع الفيلم ذاته. ويطلق على عملية التسريع في إيقاع أو سرعة حركة الفيلم من خلال التوليف أو القطع والمونتاج اسم المونتاج المتسارع، وغالبا ما يصاحب ذروة المطاردة التي تتم على الشاشة الاستخدام لمثل هذا النوع من المونتاج، حيث تبدو الاستثارة الخاصة بالأحداث أسرع من خلال اللقطات الأقصر والتقطيع السريع. ويكثر استخدام مثل هذا النوع من المونتاج في أفلام الإثارة والعنف والرعب والمطاردات البوليسية والأفلام الحربية والأفلام التي تقوم على أساس المطاردات بالسيارات أو الطائرات أو ما شابه ذلك، ففي فيلم «حبس الأنفاس» Breathless (1959) لمخرجه جان لوك جودار، نجد الممثل جان بول بلمندو يقتل أحد رجال الشرطة، ويقع هذا بشكل سريع جدا على نحو غير مألوف، وذلك بواسطة المونتاج المتسارع، حيث استخدمت ثلاث لقطات قصيرة، وقطعت بشكل سريع أو في مدى زمني لم يتجاوز أربع ثوان.

٢ـ المونتاج الأمريكي أو مونتاج هوليوود American or Hollywood montage : وفيه تولف لقطات سريعة من أجل الإيحاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث التي تقع عبر فترة طويلة من الزمن. إن اللقطات السينمائية التي تشتمل على بعض الكتابات المأخوذة من العناوين الكبيرة (المانشيتات) في الصحف، والتي تعرَض في تتابع سريع من اللقطات من أجل التلخيص والإيجاز الطويل الخاص بالتطورات الكبيرة في حدث معين أو سلسلة من الأحداث (التاريخية مثلا)، وكذلك من أجل تبرير الانتقال بين الأحداث الدرامية المتتابعة، هي مثال على المونتاج الأمريكي. ويستخدم فيلم «المواطن كين» (١٩٤١) مثل هذا النمط من المونتاج في مواقف عديدة بداخله.

٣ـ المونتاج التصوري Conceptual montage: هنا يتم القطع لعدد من اللقطات من أجل خلق بعض المعاني التي تتشكل فقط من خلال ذلك التجمع أو التنظيم الخاص لهذه اللقطات المتنوعة. وقد كانت النظريات والتطبيقات الخاصة بمثل هذا النوع من الإنتاج من الاهتمامات الكبيرة لدى صناع السينما الروسية الكبار أمثال سيرجي أيزنشتين وف. بودوفكين V. Pudovkin.، وقد اعتقدوا أن المونتاج (أو التوليف) هو الجوهر الحقيقي لفن السينما، ومن ثم سعوا من أجل الاستفادة من كل إمكانات هذا الفن

التعبيرية، وكذلك توظيفها. ولم يكن آيزنشتين وبودوفكين مهتمين كثيرًا بما يسمى بالمونتاج في حد ذاته كعملية قطع متوازنة للمشاهد بل فقط كانا أكثر اهتماما بالأثر الإجمالي لعمليات تنسيق اللقطات. لقد قاما بتنظيم موادهما من أجل إحداث وقع أو أثر انفعالي عقلي، وكذلك من أجل تحقيق تدفق سردي متميز في أفلامهما.

في فيلمه الشهير المدمرة بوتمكين (١٩٥٢) قام أيزنشتين بالتشويه المتعمد للزمان والمكان في الفيلم من خلال الامتداد بالزمن الفعلي للمشهد، والاستخدام كذلك للقطات درامية طويلة للضحايا الهاربين بجوار (إضافة إلى) لقطات مقربة لأحذية الجنود القوزاقيين التي تسير على الأرض بإيقاعات خاصة، وقد أصبح هذا التقابل (أو التضاد) المقدم من خلال هذا التوليف بين اللقطات المقربة للأقدام التي تسير بطريقة عسكرية، والضحايا الذين لا حول لهم ولا قوة، أصبح مجازًا بصريا للاضطهاد التسلطي في روسيا وفي غيرها، وينتهي المشهد بلقطة يظهر فيها أحد الجنود وهو يرفع سيف بندقيته (السونكي) كي يطعن طفلا رضيعًا موجودًا في عربة أطفال، ويعقب هذه اللقطة في التو واللحظة قطع دينامي يظهر امرأة، وقد سيطر عليها الوجل والخوف، قد أصيبت في عينها بفعل رصاصة أطلقها أحد القوزاق. ويسهم تعبير الخاص بصدمة الرعب التي أصابت المرأة في تجسيد هذه الحالة بدرجة كبيرة، وبوصفه تعبيرًا واقعيا أيضًا عن مصيرها الخاص، وتعبيرا مجازيا، تصوريًا عما ينتظر الطفل الرضيع من مصير.

وقد بلغ هذه التعبير مداه، وذلك لأن تعبير الرعب المتجسد على وجه هذه المرأة قد حدث بعد حدوث الطعنة مباشرة، وهي تلك الطعنة التي لم تُصوَّر بصريًا. إن الربط بين هاتين اللقطتين يعظم من التأثير الخاص بالرعب، وكذلك من مأساوية الحدث.

٤ـ مونتاج جذب (أو لفت) الانتباه montage of attraction: هو أسلوب للمونتاج أو التوليف المجازي من خلاله ترتبط صورتان منفصلتان على الشاشة، إحداهما بالأخرى، بسبب وجود تلك التشابهات البصرية والسياقية بينهما. ففي فيلم «عشرة أيام هزت العالم»، يستخدم أيزنشتين أسلوب مونتاج الانجذاب أو لفت الانتباه بكثرة من أجل جعل الفيلم نوعًا من التهكم أو



المحاكاة التهكمية الافتراضية. مثلا نجد صورة لأحد السياسيين المتعجرفين في حكومة القيصر تتبعها صورة لطاووس ينشر ذيله الكبير الملون. إنه نوع من التوليف الساخر الموجود في أعمال سينمائية عديدة.

٥ـ مونتاج العلاقة الخاصة Relational montage: وهو نوع من المونتاج السردي من خلاله تقوم لقطتان أو أكثر بخلق معنى معين من خلال علاقتهما الخاصة إحداهما بالأخرى. فمثلا خلال عشرينيات القرن العشرين قام المخرج الروسي التجريبي ليف كولوشوف بتوليف لقطة لوجه أحد الممثلين بحيث كان هذا الوجه خاليًا تمامًا من أي تعبير، ووضع هذا المخرج هذه اللقطة بين لقطات أخرى تظهر إحداها إناء فارغًا من أواني الحساء، وفي لقطة أخرى تظهر امرأة ميتة ملفوفة في كفنها، وفي لقطة ثالثة هناك طفل يلهو بلعبته. وقد قال المشاهدون، الذين عرض عليهم هذا الفيلم القصير، إن انفعالات الممثل قد تغيرت في كل مرة عادت فيها الكاميرا إلى وجهه بعد كل لقطة من اللقطات السابقة، فبعد أن عادت إلى وجهه بعد اللقطة الخاصة بإناء الحساء الفارغ قال المشاهدون إنهم يرون الجوع على وجهه، وإنهم رأوا الحزن على هذا الوجه بعد لقطة المرأة الميتة والكفن، ولكنهم رأوا السعادة على ذلك الوجه بعد رؤيتهم الطفل الذي يلهو بلعبته. لقد كان ذلك الاعتقاد بأن الممثل قد غير من انفعالاته هو محصلة لهذا النوع من مونتاج العلاقة الخاصة.

٦ـ المونتاج السردي Narrative montage: هنا يتم التوليف معًا للقطات والمشاهد التي قد رُتبت من خلال نظام تتابع زمني خاص، ووفقًا لسيناريو محدد سلفا، أو إجراءات خاصة باللقطة الكبرى ويكون هدف مؤلف الفيلم editorأن يعيد تركيب الشكل أو المظهر الخارجي للأحداث لتكوين تدفق سردي خاص لقصة الفيلم. ويهتم المونتاج السردي على نحو خاص بتطور القصة وتناميها، في حين يسعى المونتاج التصوري من أجل إنتاج الأفكار والتأثيرات من خلال الربط أو التصادم بين اللقطات.

٧ـ المونتاج الإيقاعي Rhythmic montage: هنا يحدث التوليف من أجل الوصول إلى تباين إيقاعي يحدث تأثيره الخاص فيما يتعلق بالمقاصد التي تتعلق أو توجد وراء الموضوع الرئيس في الفيلم أو المشهد. إن طول اللقطات والحركة داخل الكادر، وأنماط الانتقالات المستخدمة بين المشاهد، تؤثر كلها ـ على نحو دال ـ في إيقاع المونتاج الخاص بالفيلم. إن الطول الفعلي للقطات

يحدد الإيقاع الخارجي External rhythm له، في حين تحدد الحركة داخل الكادر أو الإطار إيقاعه الداخلي internal rhythm وقد استخدم آيزنشتين مصطلح المونتاج الإيقاعي لوصف أساليب التوليف المستخدمة في أفلامه. ويعتبر تتابع الخطوات في مدينة أوديسا في فيلمه «المدمرة بوتمكين» تتابعًا يمزج بين الإيقاعات الخارجية والداخلية، وذلك من خلال مونتاج يعمل على إحداث تأثير قوي (٢٢).

لقد تبين لأيزنشتين أن اللقطات المنعدمة الصلة ببعضها يمكن ضمها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير حاصل جمع هذه اللقطات. وقد أورد في بعض كتاباته فقرة من قصيدة لبوشكين بعنوان «بولتافا» قال عنها إن الشاعر يدفع ـ على نحو سحري ـ صورة الهروب في الليل إلى البروز أمام القارئ بكل إمكاناتها الصورية والعاطفية وعلى النحو التالي:

لم يعرف أحد كيف ولا متى
اختفت. وسمع صياد وحيد
في هذه الليلة قرقعة حوافر الخيل،
وحديثا قوقازيا، وهمس امرأة.

يقول أيزنشتين إن بوشكين يعطي القارئ ما هو أكثر من إعلامه بأن ماريا قد اختفت، فهو من خلال تأليفه بين الصور الموضوعية يعطي القارئ تجربة الاختفاء السريع، وإنه يفعل هذا باستخدام المونتاج (٢٣). وقريب من مفهوم أيزنشتين للمونتاج ما تلجأ إليه الأفلام من إدماج لقطة لقطار سريع أو مجرد عجلات القيادة للإشارة إلى رحلة أو سفر، أو إدماج لقطة لعقارب الساعة تدور بسرعة، أو انتزاع أوراق تقويم، أو تتابع لقطات لمشهد بعينه في مختلف فصول السنة إشارة إلى مرور الوقت. إن مثل هذا الاندماج أو «مونتاج هوليوود» كما يسمى أحيانا لا ينقل سوى حقائق. أما المونتاج الحقيقي فينطوي ـ كما يقول أيزنشتين ـ على تركيب لقطات بعضها في مقابل بعض بغية تشكيل مضمون وصورة (٢٤).

من المهم حدوث التكامل بين المخرج ومدير التصوير، وقد جسد هذا التكامل جملة شهيرة للمخرج الأمريكي ستيفن سبيلبيرج قال فيها عن مدير تصوير أحد أفلامه: «كنت ألاحظ أنا بعيني اليمنى ويلاحظ هو بعيني اليسرى» (٢٥).



وجهة النظر

يجب علينا ـ كما يقول بوجز ـ في تحليل الأسلوب المرئي للفيلم « أن نراعي التكوين أولا. إذ يستخدم بعض المخرجين التكوين شكليا ودراميًا بدرجة كبيرة، ويفضل البعض الآخر تأثيرًا أكثر تبسطا أو منضبط العناصر. وقد يحبذ مخرج نمطا معينا من تنسيق الأشخاص والأشياء داخل الكادر، بينما قد يركز تركيزا خاصا على نمط معين بالذات لزاوية الكاميرا. كذلك يمكن أن نلاحظ الفروق المهمة في فلسفات الكاميرا». على سبيل المثال يؤكد بعض المخرجين أهمية الكاميرا الموضوعية objective camera ، وهي التي ترقب الحدث الدرامي كمتفرج بعيد، وقد يتجه آخرون نحو الطرف الآخر من قوس الطيف، أي «الكاميرا الذاتية» subjective camera التي ترقب المشهد من وجهة النظر المرئية والانفعالية لمشارك فيه [٢٦].

يُحكى أن المخرج الألماني الشهير فرتيز لانج قد اتخذ ذات مرة قرارًا بأن يصور مشهدا من أحد أفلامه من وجهة نظر خنفساء قابعة على ورقة في شجرة، وقد اعترض بعض المحيطين به على هذا الأمر قائلين إن أحدًا لا يعرف كيف ترى الخنفساء العالم، لكنه أصر على رأيه، وبدأ يبحث عن خنفساء في الشارع، وكان ذلك مثالا جيدا للكاميرا الذاتية، أي وضع المتفرج وضع الشخصية ـ الحشرة هنا ـ إعطاؤه الانطباع بأنه يرى مثلها. وقد تكررت فكرة الكاميرا الذاتية أو عين الكاميرا في أفلام كثيرة بعد ذلك لمخرجين كثيرين، ومنها فيلم سيدة البحيرة الذي قام بتمثيله روبرت مونتجومري لكاميرا ذاتية منذ البداية حتى النهاية، فقد كانت الكاميرا هي الممثل الذي يؤدي الدراما، وكان المتفرجون لا يرون الممثل إلا عندما يكون أمام المرآة، وكان هؤلاء المتفرجون يشعرون أنهم والممثل شخص واحد، فلم تعد الصور هنا ينظر إليها، بل أصبحت مجردة نظرة، بل ربما أصبحت هي التي تقوم بالنظر [٢٧].

يرتبط موضوع النظرة الذاتية والنظرة الموضوعية في السينما بموضوع النظرة المحدقة في دراسات الصورة من منظور تحليلي نفسي، ولدى جاك لاكان (١٩٠١ ـ ١٩٨١) بوجه خاص. وجاك لاكان كما نعرف هو محلل نفسي فرنسي حاول أن يطور أفكار فرويد الخاصة حول اللاشعور. وقد كان الموضوع الخاص بالذات subject من الموضوعات الأثيرة لدى لاكان، ولم يكن يفضل أن يستخدم كلمة الفرد، كلمة واحدة في تكوينها، أو الكائن البشري

Human being، بل «الذات»، والذات هي الهوية التي جرى تكوينها من خلال الآليات الخاصة باللاشعور واللغة والرغبة. وتتعلق «الذاتية» برؤية المرء لذاته، أو تصوره لنفسه، أو نظرته لها كفرد متفرد في ظل ثقافة خاصة. وهكذا امتد لاكان باهتماماته إلى الطرائق التي تتشكل من خلالها الذات عبر الأيديولوجية واللغة والتمثيل المعرفي.

وقد أفاد منظرو السينما من أفكار لاكان مع تأكيدهم ـ على نحو خاص ـ دور الرغبة في تكوين الذات، وفي تفسير الدور المهم للصور السينمائية في الثقافة المعاصرة . هكذا عقد اثنان من أهم منظري السينما الآن، وهما جان لوي باودري، وكريستيان ميتز، مقارنة بين العملية التي تتكون من خلالها الأنا، على نحو مبكر لدى الطفل، وبين الخبرة الخاصة بالمشاهدة للأفلام، ووجدا تشابها بين هاتين العمليتين من خلال مفهوم مرحلة المرآة لدى لاكان، والذي شرحناه في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

باختصار نقول، مرة أخرى، إنه وفقا لما قاله لاكان فإن الطفل يمر عند سن ١٨ شهرًا تقريبًا بمرحلة ارتقائية تحدث فيها العمليات الأساسية الخاصة ببداية الإحساس بالذات، وكذلك بداية الانفصال عن الأم. ففي مرحلة المرآة التي تحدث خلال الفترة من سن ٨ إلى ١٨ شهرًا يبدأ الأطفال ـ كما يقول لاكان ـ في تأسيس «الأنا» الخاصة بهم من خلال عملية النظر إلى صورة الجسد في المرآة، وقد تكون هذه صورة جسدهم الخاص، أو جسد الأم، أو جسد أشخاص آخرين. ويتعرف الأطفال الصورة الموجودة في المرآة على أنها تشبههم وتختلف عنهم أيضًا. ومع أنه لا يكون في مقدورهم جسديا التحكم أو الإمساك بالصورة الموجودة في هذه المرآة، فإنهم يتخيلون أن لديهم تحكمًا فيها أو سيطرة عليها. إن النظر والتخيل الذي يقوم على أساس ما يرونه هو أمر حاسم في إحساسهم بالتحكم والسيطرة على الجسد الموجود في الصورة في هذا السيناريو الخاص من النمو [٢٨].

يحدث هذا التعرف إلى الذات والآخر خلال مرحلة من الارتقاء يكون فيها النمو العقلي للطفل متفوقا على نموه الحركي. إنه يستطيع أن يتخيل أنه يتحكم في جسده الموجود في الصورة الموجودة في المرآة، لكنه لا يستطيع أن يمارس هذا التحكم على نحو فعلي، وهكذا تزود مرحلة المرآة الأطفال بالإحساس بوجودهم كأجساد مستقلة في مواجهة أجساد أخرى، لكنها



تزودهم أيضًا بالإحساس الخاص بالشعور بالاغتراب، وذلك لأن عملية التعرف على الصورة تشتمل كذلك على انفصال أو ابتعاد ما بين ما يقدرون عليه جسديا وما يرونه ويتخيلون أنهم يمكنهم التحكم فيه أو السيطرة عليه. وهكذا تتولد علاقتان بالصورة، حيث يرى الأطفال أنهم والصورة شيء واحد (توحد)، لكنهم يرون في الوقت نفسه أن هذه الصورة صورة مثالية، ومن ثم هي صورة مختلفة عنهم.

هكذا تكون مرحلة المرآة مرحلة متعلقة بالتعرف، وبسوء التعرف أيضًا. إن الطفل، هكذا، يكتشف ذاته عبر الآخر وفي المرآة أيضًا. وتحدث لدى الطفل مشاعر واستجابات من قبيل التهلل والفرح والرضا عندما يشاهد نفسه يكتشف صورته في المرآة. ويتمثل الجانب المهم في تجربة المرآة هذه في إدراك الطفل أن «الأنا آخر» وأن الآخر أنا. فالأنا الآخر، أي صورته في المرآة، هو أول آخر بالنسبة إليه. وبفضل هذا الشعور «بالآخرية» ينبثق عند الطفل الوعي بالأنا أو الذات متمايزا عن الآخر. وهذا يتضمن بالضرورة أن الطفل وهو يرى صورته في المرآة فإنه يرى نفسه كما يراه الآخرون [٢٩].

يستفيد كريستيان ميتز من أفكار فرويد حول عملية استراق النظر أو التلصص بالعينين voyeurism، واستمداد اللذة منها وعلاقتها بالخبرة الأولية الخاصة بالمرآة وأفكار لاكان حولها. ويقارن ميتز بين حالة المشاهد أمام شاشة السينما وحالة الطفل أمام المرآة، فيقول إن المشاهد أمام الشاشة يكون غائبا، على عكس الطفل أمام المرآة، فهو يكون حاضرا، فالمشاهد لا يستطيع أن يتوحد مع نفسه كموضوع، لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة ويجد فيها ذاته، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة، إنه يكون غائبا عن الشاشة؛ لكنه حاضر في قاعة المشاهدة بكل حواسه، هكذا تتماثل شاشة السينما مع المرآة في أنها تجمع بين الحضور والغياب، بين التوحد مع الآخر الذي هو أنا أيضًا [٣٠]. إن المشاهد يتوحد كذلك ـ كما قال ميتز ـ مع فعل أو نشاط النظر نفسه، إنه يتوحد هنا مع نفسه كحالة من الإدراك الخالص، أو التنبه واليقظة الكاملة، ويعتبر ميتز هذا النوع من التوحد توحدا أوليا؛ لأنه هو ما يجعل كل أشكال التوحد مع الشخصيات والأحداث على الشاشة ـ أي التوحد الثانوي ـ أمرا ممكنا [٣١]. وعملية التوحد هذه عملية إدراكية ولا شعورية في الوقت نفسه؛ إدراكية لأن المشاهد



يرى الموضوعات على الشاشة، ولا شعورية؛ لأن المشاهد يشترك فيها على نحو تخيلي أو خيالي، ويتم تكوين هذه العملية على الفور، وتوجه من خلال نظرة الكاميرا، وكذلك آلة العرض.

وقد ربط ميتز بين توحد المشاهد مع نفسه ومرحلة المرآة (وفقاً للاكان)، وقال إن هذا التوحد يكون ممكناً فقط لأن المشاهد قد مر فعلاً من قبل بتلك العملية المشكلة للذات أو المكونة لها (مرحلة المرآة)، وإن الكشف عن أحداث الفيلم يكون ممكنا من خلال استعادة الذات لتلك الخبرات الأولى للذات، أي تلك اللحظات المبكرة الخاصة التي بدأ الطفل خلالها بالتمييز بين ذاته وبين الآخرين، وكذلك الموضوعات الأخرى.

إن ما يربط مرحلة المرآة بالسينما - في رأي ميتز - هو حقيقة أنهما يحدثان في ضوء الصور البصرية، كما أن الجانب التخيلي والخيالي فيهما حاسم أيضًا، فما يراه الطفل هناك في المرآة من صور موحدة وبعيدة ومتشابهة ومتموضعة في المرآة هو ما يشكل الطريقة التي يتعامل من خلالها مع الآخرين، وكذلك مع السينما، وعالم الصورة بشكل عام في المستقبل.

ويكون الطفل خلال مشاهدته لذاته في المرآة، وكذلك المشاهد خلال استغراقه في متابعة السينما، يكونان متشابهين، فكلاهما يكون مفتونا أو شديد الإعجاب ومتوحدا مع مثال خاص يجد نفسه فيه على هيئة صورة ترى من بعيد على المرآة أو على شاشة السينما.

إن السينما تسمح للمرء بأن يفقد ذاته على نحو مؤقت، حيث يصبح مشاهد السينما شخصًا آخر هو من توحد معه المشاهد، لكنها سرعان ما تعمل في الوقت نفسه على استعادة هذا المشاهد لذاته المفقودة، وعلى استعادة هذه الذات وإعادة اكتشافها من خلال الاستثارة لمرحلة المرآة، حيث يكتشف المشاهد أن هذا الآخر يشبهه أو يكاد يكون هو نفسه أو ذاته (هكذا يفقد مشاهد السينما ذاته ويعيد اكتشافها مرة بعد أخرى من خلال التمثل مرة أخرى لتلك الصورة الخيالية الأولى للتوحد وتكوين الهوية الخاصة بمرحلة المرآة). وتؤكد هذه النظرية الأهمية الكبيرة والجوهرية للذات، من صورة مفككة أو منقسمة للجسد والذات في مرحلة المرآة إلى صورة كلية بعد ذلك. وإلى وحدة وتماسك، صورة يعاد إنتاجها بالنسبة إلى المشاهد من خلال السينما، حيث يجري تأكيد عملية البناء للذات والتكوين لها مرة أخرى على نحو مستمر [٣٢].



إن العين والنظرة المحدقة والكاميرا كلها تعمل بطريقة تكاد تكون متماثلة: إنها طريقة تشبه ما كان يقوم به فنانو النهضة (ليوناردو دافنشي مثلا)، وقبلهم الحسن بن الهيثم، من أجل امتلاك العالم من خلال الفحوص التي كانوا يقومون بها عبر جهاز ميكانيكي ـ تصوري، سمي بعد ذلك بالغرفة المظلمة. يقول لاكان إن النظرة المحدقة موجودة هناك في المجال البصري، وأنا منظور إليّ من خلالها ـ كما أنها يمكن أن تكون منظورا إليها من خلالي. إنني صورة مثلما هي صورة، ومن خلال الصورة والشاشة والمرآة يتم تكوين الذات، ويتم ترسيخ الشعور بالذاتية، هكذا يمكنني أن أصبح كاميرا ذاتية تدرك العالم من وجهة نظرها وتصوره، كما إنني قد أكون موضوعاً أو مادة الكاميرا موضوعية تتابعني وترصدني وتصورني.

إن جانبا من سحر السينما ـ كما يقول باودري ـ إنما يكمن في أن قاعة السينما المظلمة، وكذلك الشروط الخاصة بالمشاهدة لشاشة تشبه المرآة تدعو كلها المشاهد إلى أن يرتد أو ينكص لا شعوريا إلى حالة شبيهة بالطفولة. إنه يفقد ذاته مؤقتا، ويتوحد مع الموقف القوي الخاص بفهم العالم وإدراكه والسيطرة عليه، مثلما كانت حال الطفل في مرحلة المرآة. هكذا تتشكل ذات المشاهد من خلال توهم المشاهد أو تخيله بأنه يمتلك جسده ومصيره على الشاشة.

لقد انتقدت هذه التفسيرات التحليلية النفسية لأنها تربط بين التوحد السينمائي والنكوصي إلى مرحلة الطفولة، في حين أنه توجد أنماط أخرى من التوحد درسها العلماء، لا يكون فيها مثل هذا النكوص أو الارتداد إلى مرحلة الطفولة، كما لا يكون فيها دائمًا هذا الفهم أو الإدراك أو السيطرة على العالم [٣٣].

في الدراسات الحديثة، خاصة تلك الدراسات المتوجهة من منظور نسوي، ومنها دراسات لورا مولفي مثلا، جرى الاهتمام بموضوع النظرة المحدقة، خاصة النظرة الخاصة بالرجل نحو المرأة، وقد اعتبرتها صاحبات هذا الاتجاه نظرة مهيمنة متسلطة من جانب الرجل، ومحقرة للمرأة وخافضة من وضعها وكرامتها دائما. يظهر هذا في الفنون التشكيلية، وفي الإعلانات، وفي السينما، وفي غيرها من المجالات. إن النظرة في التحليل النفسي ـ النظرة



المحدقة تحديدا ـ ليست مجرد نشاط خاص تقوم به العين من أجل الرؤية، لكنها ـ أي النظرة ـ علامة الرؤية أو النظرة المميزة لمجموعة محددة من الظروف الاجتماعية [٣٤].

وقد قرأت مولفي كثيرًا من أفلام هوليوود على أنها تجسيدات واضحة للصور التي تقدمها السينما من أجل متعة الرجل، وتعبيرات خاصة عن حالات اختلاس النظر إلى المرأة التي تتيحها السينما للرجل، إنها مزيج من الصور ومتعة التلصص أو اختلاس النظر الجنسي. هكذا يجمع مصطلح النظرة المحدقة بين متعة النظر إلى الآخر ومتعة التلصص واستراق النظر إليه، scotophilia وبين متعة أن يكون المرء موضوعا للنظر، أو مجالاً للعرض والاستعراض Exhibitionism.هكذا تكون العلاقة التبادلية الخاصة بالنظر علاقة ممتعة، خاصة عندما يحدث الاتفاق بين الذات التي تنظر والموضوع أو الآخر الذي ينظر إليها، بعد أن تكون قد نظرت هي إليه. إن مختلس النظر يستمد متعته من قدرته على الرؤية دون أن يكون هو ذاته مرئيا، وهو يحمل في أعماقه نزعة سادية تميل إلى التطفل على الآخرين والاستمتاع بمشاهدتهم، إن نظرته كما يقال نظرة سادية قوية. وقد طرحت فكرة النظر إلى الكاميرا على أنها آلية لاختلاس النظر، بحيث يكون مشاهد السينما هو ذاته، ومن خلال الكاميرا التي تقدم له مشاهد خاصة هو مختلس للنظر أيضًا والكاميرا أداته في ذلك، إنه يجلس في الظلام، حيث لا يمكن أن يشاهده أحد على نحو واضح، يجلس صامتا، يكمن في مكانه ويشاهد الفيلم. هكذا تكون الكاميرا ـ في ضوء ما تراه مولفي ـ أداة لاختلاس النظر والسادية (التلذذ بتعذيب الآخرين) التي تنزع سلاح أو مصدر قوة هؤلاء الذين يُشاهدون على الشاشة أمام هذه النظرة المحدقة [٣٥].

على رغم ما في هذه التفسيرات من جاذبية ظاهرية فإنها لا تصمد كثيرا أمام النظرة المتأملة، فصحيح أن مشاهد السينما يجلس في الظلام، ويشاهد ما يحدث أمامه على الشاشة، ولكن من قال إنه يجلس خفية وخلسة ولا يريد من أحد أن يراه، إنه يستطيع أن يتحرك، ويخرج في أي وقت ما لم تكن هناك موانع أمنية تحول دون ذلك. لقد جاء بإرادته وبمعرفة آخرين، وجلس في مكان محدد، وزمان محدد، فما الذي يجعله يشبه حال المتلصص المختلس الذي يخشى أن يراه الآخرون أو يشعروا به في مكمنه فيطاردوه ويعاقبوه أو



يستهجنوا سلوكه إلا إذا كان بشاهد أفلاما إباحية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، من الذي قال إن المشاهد يكون شخصا ساديًا ينتزع سلاح أو مصادر قوة الشخصيات والموضوعات التي يشاهدها على الشاشة، هل لأنه يستمد منها قوة خاصة؟ هل معنى ذلك أنها أصبحت بلا قوة؟ وما الذي يجعلها تستعيد قوتها مرة أخرى عندما يشاهدها آخرون في أماكن أخرى وأزمنة أخرى؟ ومن الذي قال إن المشاهد كي يستمتع لا بد أن يستمتع بضعف الآخرين؟ من الذي قال إن هؤلاء الآخرين ضعفاء أصلا؟ وأين يكمن الضعف في قصص الرعب والعنف والإثارة والجريمة التي يتوحد معها المشاهد، أحيانا، وقد يصبح أحد أبطالها عندما يحاول أن يحاكيها في الواقع؟ هذه وغيرها أسئلة تجعل إجاباتها الكثير من هذه التفسيرات التحليلية النفسية جذابة من الناحية الظاهرة، وضعيفة من الناحية المنطقية.

النافذة الخلفية

يعتبر فيلم هتشكوك الشهير «النافذة الخلفية» rear window (١٩٥٤) أحد الأمثلة البارزة على فكرة النظرة المحدقة. إن بطل الفيلم مصور فوتوغرافي، هو جيمس ستيوارت، قد كسرت ساقه، وهو الآن يجلس على كرسي متحرك في شقته في مدينة نيويورك، ويقضي جيف ـ وهذا هو اسمه ـ معظم وقته جالسا بجوار نافذة يرى من خلالها منظرا عاما للنوافذ الخاصة بالشقق أو الغرف التي يعيش فيها عدد كبير من الناس في مبنى مواجه له. إنه يراقب هذه النوافذ التي تشبه شاشات السينما الموجودة أمامه، إنها مجموعة من الشاشات موجودة على شاشة واحدة كبيرة هي ذلك المبنى. هنا يكون موقفه يشبه موقف المتفرج في السينما، كما أنه هو ذاته يكون موضوعا للمتفرج الحقيقي داخل السينما، ذلك الذي ينظر إلى جيف وهو ينظر إلى الآخرين أمامه، إنه يعتاد مشاهدة جيرانه بمنظار معظم عبر الفناء، إنه يراقب الزوجين في الشقة المقابلة وكلبهما، ويراقب أحد الملحنين، وزوجين آخرين حديثي الزواج، وامرأة متوسطة العمر، وراقصة شابة، وفنانة في مجال النحت، وغيرهم، وهو يشك في أن لاس ثوروولد (أحد الجيران) قد قتل زوجته. وهناك علاقة عاطفية بين جيف وفتاة أخرى تشتد أحيانا، وتضعف أحيانا أخرى، وبعد أن تدخل ليزا صديقته شقة ثوروولد (الذي يشك جيف



في أنه قتل زوجته) بحثا عن الأدلة، يدرك ثوروولد أن جيف كان يراقبه. ويهاجمه في شقته، ويتم إنقاذه في الوقت المناسب، وتكسر رجله الأخرى، وينتهي الفيلم بعد أن تشابكت خيوطه وشخصياته وأحداثه واحتمالات الجريمة فيه بأن يتصالح جيف مع صديقته ليزا.



جيمس ستيورات في فيلم «النافذة الخلفية»

إن هذا الفيلم يؤكد منذ البداية تعدد الاحتمالات في ملكتي الإبصار والمعرفة. فدورة الكاميرا في الفناء وهي تتحرك على زجاج النافذة ببطء من اليمين إلى اليسار من داخل نافذة جيف تقدم لنا معلومات بصرية مهمة تصاحبها الموسيقى وضجة الشوارع والجيران وهم يرقصون... إلخ، كل هذا يجعلنا نستنتج أن هذا هو النشاط العادي في الشارع، وعندما تتحرك الكاميرا داخل شقة جيف وحوله تصبح استنتاجاتنا سريعة وغير واضحة. إن هذا ما يفعله هتشكوك كثيرا في أفلامه، حيث الأحداث العادية التي تنقلب فجأة إلى أحداث غير عادية، وحيث يجري بناء التوتر تدريجيا حتى تبلغ اللحظة الدرامية المخيفة ذروتها، نجد هذا في أفلام مثل «الطيور»، و«سايكو» Psycho وغيرهما. وتتحرك الكاميرا كثيرا في هذا الفيلم، وأحيانا نراها مكسورة، وأحيانا نرى صفًا من الكاميرات وأضواء التصوير المصورة من خلال الكاميرا، ونرى نيجاتيف صورة لعارضي أزياء، وكومة من المجلات، وصورة على الغلاف وغير ذلك من



المعلومات البصرية، التي تساعدنا في تفكيرنا المعرفي، وفي بناء توقعنا، وتكوين فروضنا العقلية واستنتاجاتنا المنطقية التي يتكشف بعد ذلك أنها غير منطقية عبر هذا الفيلم الممتع والمثير [٣٦].

لقد قرأه كثير من منظري السينما، ومنهم لورا مولفي، بوصفه مجازا فنيا للنشاط ذاته الخاص بمشاهدة الأفلام، وأن جيف نفسه يماثل حالة مشاهدي السينما، حيث كان يجلس على كرسيه ثابتا مثل مشاهد السينما، كما أنه كان ينظر بحرية، لكنه أصبح أيضًا موضوعا للنظر من الجار الذي اعتقد أنه ارتكب الجريمة في الفيلم، ومن المشاهدين الحقيقيين في قاعات السينما التي عرض فيها فيلم هتشكوك. ومثلما لا تكون الشخصيات السينمائية واعية بشكل محدد بوجود المشاهدين في قاعة السينما، كذلك كان جيرانه غير مدركين لوجود هذا المشاهد لهم. إن النوافذ تضع أطرا لأنشطتهم مثلما تقوم الكاميرا بتحديد إطار السرد في الفيلم.

إن النوافذ والكاميرا تحدد وتقيد طبيعة المعرفة أو المعلومات التي يمكن أن يعرفها جيف حول حياتهم، مما ساعد على توليد رغبة متزايدة لديه في الرؤية أكثر والمعرفة أكثر، وتظهر على عدسة كاميرته أحيانا صور متنوعة، منها صورة فوتوغرافية لراقصة في إعلان وقد عبرت هذه الصورة عن بعض اهتماماته الخاصة كما قيل. إننا في الفيلم نرى وجهة نظره في أثناء مراقبته لجيرانه، ومتابعته كذلك لحركة صديقته (جريس كيلي)، تلك التي أصبحت نائبته أو «عينه الخاصة» التي تحركت في المساحات الأخرى الحرة التي تتجاوز إطار النافذة، كي توسع حدود الرؤية له ولنا نحن المشاهدين أيضًا [٣٧].

إن ما سبق يعني أيضًا أن النظرة الذكورية ليست بالضرورة مهيمنة ومسيطرة ومستقلة ومحقرة من شأن المرأة، فالرجل المكسور الساق هنا قد اعتمد على المرأة أيضًا قد تصبح عينه الأخرى التي تقدم له المعلومات، وساقه الأخرى التي تساعده على الحركة والمعرفة.

هكذا تكون الصورة في السينما هي التمثيل العياني المحسوس أو المجرد للمادة المصورة فيلميا، كما تبدو على الشاشة. وبشكل عام تعد الصورة السينمائية هي ذلك الأثر الكلي لأي مادة مصورة ومشتملة على تجليات فنية ورمزية. وينظر إلى الصور في النقد المتعلق بالصور المتحركة على أنها

مجموعة المكونات البصرية للفيلم، المتمايزة ـ والمتكاملة كذلك ـ مع المكونات السمعية له. إن الصورة المتحركة تكون غالبًا في حالة مستمرة من الحركة، على عكس الصور الفوتوغرافية أو الصورة الموجودة في فن التصوير الزيتي، كما أنها ترد إلى حواس المتلقي من خلال انعكاس الضوء. وتعطي هذه الخصائص الفيزيقية المميزة والخاصة بالحركة والضوء المنعكس، تعطي للصور السينمائية قوى تعبيرية غير عادية، تكون فعالة ومؤثرة من الناحية الفنية ومن الناحية السيكولوجية كذلك (٣٨).

و تستعين السينما بعمليات تجسيم الصوت الحديثة والموسيقى، وكذلك البعد الثالث المرتبط بتجسيم الصورة وعمقها، وغير ذلك من المؤثرات البصرية والسمعية من أجل وضع المشاهد في قلب الأحداث. لقد أصبح الفيلم السينمائي ـ كما قال كراكور ـ عملا فنيًا كليًا من المؤثرات، عملا يحاول أن يهاجم كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة (٣٩). إن هناك حاجة غلابة إلى الإثارة في السينما الحديثة، وتوقًا عارمًا إلى المشهدية الكاملة التي تجمع بين كل المثيرات البصرية والسمعية وغيرها. إنها التمثيل البارع الفريد لحب الاستطلاع القديم وشهوة العين التي تحدث عنها أوجسطين وذكرناها في الفصل الثالث من هذا الكتاب، حيث يكون هناك سعي محموم وراء كل ما هو غامض وغريب، وخفي ومثير، ومدهش ومخيف، وممتع وجديد.

يماثل الفيلم السينمائي باعتباره شكلا للتعبير ـ كما يقول جوزيف يوجز ـ الوسائط الفنية الأخرى؛ «لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط الأخرى منسوجة في صميم قماشته الوثيرة. فالفيلم يصف العناصر التكوينية للفنون البصرية: الخط والشكل والكتلة والحجم والتركيب. وعلى غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور، وعلى غرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة. وشأنه شأن التمثيل الإيحائي (البانتومايم) يركز على الصور المتحركة، وهذه الصور المتحركة، شأن الرقص، لها إيقاع موزون، وتشبه الإيقاعات المركبة في الفيلم تلك الكائنة في الموسيقى والشعر. كما أن الفيلم، شأن الشعر على وجه الخصوص، يعبر من خلال التصور الذهني، والاستعارة المجازية والرمز ـ على غرار الدراما ـ يعبر بصريا ولفظيا: بصريا من خلال الفصل والإشارة،



ولفظيا من خلال الحوار، وأخيرا، على غرار القصة، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان، بارتحال إلى الأمام وإلى الوراء بحرية في نطاق حدودهما الرصينة»[٤٠].

ثانيا: عرض ترومان

في فيلم «عرض ترومان» The Truman show ، وهو بطولة النجم جيم كاري يكون هذا البطل منذ مولده موضعا للمراقبة والرصد البصري والفرجة من جانب أهالي المدينة التي يعيش فيها. وتقوم آلاف الكاميرات الموضوعة في أماكن متنوعة داخل بيته وخارجه بالرصد لكل تفاصيل حياته، في حالات اليقضة وفي حالات النوم. وفي لحظة معينة من لحظات الفيلم يدرك «ترومان انه موضوع للمراقبة والفرجة» لكنه يتصرف على أساس انه لا يعرف ويسخر ممن يراقبونه ويعطيهم ما يريدون من مشاهد وسلوكيات، انه يتلاعب في حين أنهم يظنون انهم يتلاعبون به، انه يصبح هو ذاته مراقبا لهم ومتفرجا عليهم.

يبدأ الفيلم بمشهد يتحدث فيه الممثل «إيدرهاريس» ويقوم في الفيلم بدور كريستوف صانع البرنامج التليفزيوني الذي يصور حياة ترومان عبر ثلاثين عاما ويبثها، يتحدث هاريس (كريسوف) عن الممثلين الذين يجسدون أمامنا عواطف مزيفة وقد مللناهم وسئمنا عروض الألعاب النارية والمؤثرات الخاصة، لأنه في حين أن العالم الذي يعيش فيه ترومان مزيف، إلا أن ترومان نفسه يخلو من أي زيف، حيث لا توجد في حياته نصوص ولا بطاقات للتلقين، ولا يكون أداؤه مسرحيا على الدوام، كما في أعمال شكسبير، إنه حقيقي، وإنها الحياة الحقيقية التي يحياها والتي نشاهدها «ويعلق ممثل آخر يقوم بدور الصديق الحميم لترومان على هذا العرض الذي يصور حياة «ترومان» ويبثها فيقول إن هذا كله حقيقي، لاشيء في هذا العرض جرى تزييفه، كل ما في الأمر أنه عرض مراقب.

وهناك ما يشي بأن الناس يلتهمون صور العرض كما يلتهمون المأكولات، يقتاتون عليها وعليه، على الصور وعلى الطعام، يأكلون وهم يشاهدون ويشاهدون وهم يأكلون. ويخاطب ترومان المشاهدين ويخاطب صناع البرنامج ويدرك أنهم يراقبونه، لكنه يتظاهر ويستمر في التظاهر والتمثيل والإيهام بأنه لا يدرك أنه مراقب.



ثمة كاميرات صغيرة وكاميرات كبيرة تراقبه، في البيت وفي الشارع وفي العمل، ومع زوجته، عدسات كاميرا كبيرة بمساحة شاشات السينما أو التليفزيون أو حتى الفضاء الكوني تحيط به وتحيط بالمكان الذي تحرك فيه مهما كان عليه هذا المكان من الشارع، وترصد هذه الكاميرات والعدسات سكناته وحركاته وتنقلها إلى آخرين يراقبونه ويستمتعون بمراقبته. إنه يعمل في شركة التأمين، لكنه، غير آمن على حياته، فحياته كلها مخترقة، وزوجته مدسوسة عليه من جانب صاحب البرنامج، وكذلك أمه وأبوه، كلهم ممثلون يقومون بأدوار ما في حياته، وكلهم يلعب دوره بإتقان، وعندما يحاول ترومان أن يسافر ذات مرة عبر البحر يجد أنه مراقب بفعل عدسات رؤية كلية كونية تشبه المرصد الكوني الكبير، أو آلة الرؤية الكونية الكلية التي تحدث عنها بنتام وتحدثنا عنها في الفصل الثالث من هذا الكتاب، ونحن بصدد الحديث عن نظرية فوكو وإمبراطورية النظرة المحدقة لديه.

إنه مراقب من الأرض ومن السماء، من زوجته التي لا تكف عن مطالبته بأن يكف عن فضوله وحب استطلاعه ورغبته في المغامرة وأن يظل رهين عملية محاولة إنجاب الأطفال ودفع أقساط البيت والسيارة إلى نهاية حياته.

ويحضر في الفيلم كذلك عالم الأزياء والإعلانات والصور، التي تفتح أبواب الذاكرة وطبقات الحب العميقة المدفونة هناك في أعماق الماضي وخلف بوابات الزمن، وهناك صور لطفولته وعائلته الصغيرة التي لا تدري هل هي عائلة حقيقية أم عائلة مزيفة ومصطنعة ومخلقة من أجل هذا البرنامج التليفزيوني الخاص.

وتحضر أيضا صورة حبيبته التي يظل يحبها إلى نهاية الفيلم، والتي نجح صناع البرنامج التليفزيوني في أن يحيلوا بينه وبينها، وأن يدبروا عملية زواجه بالمرأة التي توهمه بالحب، في حين أنها تشارك في مراقبته والتجسس عليه. إن كل شيء يبدو هنا مدبرا ومزيفا ومصنوعا من أجل خلق بيئة تبدو طبيعية، ولكنها ليست كذلك، حتى الرمال الموجودة على شاطئ البحر هي رمال صناعية أيضا، كل شيء هنا يقوم على أساس التظاهر والمظاهر والخداع، لاشيء حقيقيا سوى الحب وسوى الوعي



بالفرق بين الحقيقة والوهم، بين الواقع والخداع، حتى لو تظاهر الإنسان كما فعل ترومان بأنه لا يدرك هذا الفرق وأنه مازال واقعا في أسر الوهم والخداع.

لا يكون «ترومان» في هذا الفيلم موضوعا للمراقبة بواسطة الكاميرات وأجهزة التصوير فقط، لكنه يخضع أيضا للمراقبة الفعلية بواسطة العيون البشرية، عيون المشردين والباعة والمارة ولنظراتهم المحدقة، في الشوارع والمحلات التجارية والمصاعد، وأيضا من خلال المرايا وزجاج واجهات المباني والمحلات، وكذلك بواسطة عربات تحمل كاميرات تسير وراءه وترصد حركاته وسكناته، وتقوم ببثها بواسطة مذياع خاص ينقل أخباره عبر العالم، ويشارك في ذلك كما قلنا صديقه الحميم وزوجته المتظاهرة بالحب والأم والأب أو من يقوم بدوريهما وغيرهما من الممثلين والممثلات.

ويجري التحكم في مشاهد التصوير الخاصة والمواقف التي يوجد ترومان فيها عن طريق تعليمات خاصة من مخرج البرنامج وصانعه، تخفيف كثافة الضباب مثلا، وتشغيل آلات التصوير المحمولة واختيار زاوية كبيرة للتصوير، ثم لقطة مقربة وموسيقى تخبو على نحو تدريجي، وحوار يلقيه الممثل الذي يقوم بدور الأب بشكل عاطفي مؤثر، الذي يتلقى كلمات هذا الحوار من المخرج عن طريق سماعات خاصة، ويستمتع المشاهدون وفريق العمل في البرنامج بهذا المشهد الإنساني العميق، لقاء الأب والابن بعد غياب لا يتجاوز العشرين عاما، والمشهد كله مفتعل ومختلق ومصنوع ولاشيء حقيقيا فيه إلا مشاعر ترومان، إنه الإنسان الحقيقي الخاص في الفيلم، الذي يتحول بعد ذلك من الصدق إلى الكذب، من الاندماج الفعلي في الحياة إلى التظاهر بالاندماج في المشهد، وبذلك يكون قد نجح في حياته وفي تمثيل دوره، كما يقول أعضاء فريق البرنامج وكذلك المشاهدون، ماعدا صناع البرنامج الذين يشعرون بالصدمة الشديدة عندما يكتشفون أن ترومان كان يمثل أو أنه قد أصبح يمثل وأنه لم يعد ذلك الإنسان الحقيقي الذي كان عبر سنوات البرنامج الطويلة.

في الفيلم نوع من الموازنة بين ميلاد ترومان ونموه وميلاد التكنولوجيا ونموها، خاصة خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. إن حياة بشرية كاملة يجري تصويرها هنا من خلال شبكة معقدة من آلات التصوير

الخفية والبث الحي المباشر، الذي لا يخضع لعملية المونتاج. يحدث التصوير والبث طوال أربع وعشرين ساعة خلال أيام الأسبوع السبعة، وعبر أيام السنة كلها كي يرى البرنامج ملايين أو حتى مليارات البشر عبر بقاع الكرة الأرضية.

في جزيرة «سيهيفن» الافتراضية بُني أضخم إستوديو للتصوير في العالم، لقد كانت تشبه سور الصين العظيم، تحيط بكل شيء وتصور كل شيء، عبر الأرض وعبر السماء، هناك أقمار صناعية وشاشات ضخمة وحوالي خمسة آلاف كاميرا مبثوثة في البلدة كلها، وهناك اتفاق تام على التواطؤ ضد ترومان وعلى الاستمتاع بالمشاهدة له. وهناك استغلال للبرنامج في الترويج والدعاية والبيع لأشياء كثيرة ترتبط بالبرنامج مثل ثياب الممثلين والأطعمة والبيوت التي يقطنونها وغيرها، وقد قيل إن البرنامج قد حقق أرباحا عبر تاريخه تعادل ميزانية دولة صغيرة أو تزيد.

وقد جرى تصوير ترومان منذ أن كان جنينا في رحم أمه ثم بعد ولادته وهو يرقد في مهده وتتدلى كاميرا خاصة بين لعبه من فوقه ترصده وتصوره، ثم بعد ذلك خلال مراحل حياته كلها حتى بلغ سن الثلاثين.

يطرح أحد المشاهدين للبرنامج على كريستوف(صانعه) سؤالا فحواه: لماذا لم يكشف ترومان حقيقة العالم الذي يعيش فيه؟ ويجيب كريستوف بأنه ربما اكتشف حقيقة هذا العالم لكنه لم يرغب في الخروج منه. وربما مال إلى تفضيل زنزانته الوهمية الجميلة على العالم الواقعي المقزز الذي نعيش فيه، لقد منحته - يقول كريستوف - فرصة لن يعيش حياة حقيقية أو حياة أكثر حقيقية من الواقع.

إنه عالم الصور والصور المحاكية والصور غير ذات الأصل المحدد التي تحدث عنها بودريان وتحدثنا عنها أيضا في الفصل الثالث من هذا الكتاب، عالم السلع والإغواء والصور التي تصبح أكثر حقيقية من الواقع، بل تصبح هي أيضا الحقيقة والواقع، لكنها تصبح في الوقت نفسه زنزانة يخاف المرء أن يغادرها إلى عالم الحقيقة والإدراك.

إنه يظل يفضل أن يعيش في أسر أوهامها وظلالها، حيث يكون كل شيء مصطنعا ومختلقا، فكل شيء في هذا الفيلم مصطنع، فحتى شروق الشمس هو لقطة تُبث في الليل حتى يتبدد الظلام، والقارب الذي يهرب



ترومان بواسطته في البحر يكون من ملحقات التمثيل، وتكون حركاته كلها مراقبة وتهب عاصفة صناعية ويضرب برعد وهمي، كلها مؤثرات بصرية وسمعية توهم بالحقيقة، حتى الأفق والسماء الزرقاء التي كانت السفينة تتحرك نحوها كانت مجرد لوحة مرسومة تمثل الأفق والسماء، ولم يكن البحر سوى بحيرة صغيرة صناعية، وكان ترومان مربوطا في السفينة يمثل دور الشخص الذي يوشك على الغرق، ثم عندما يدرك أنه يكاد يغرق فعلا يصيح مناديا كريستوف: أهذا أفضل ما يمكنني القيام به في العرض! هل ينبغي لك أن تقتلني؟ تابع البث؟ وعندما يدرك كريستوف أن ترومان قد اكتشف كل ما يعيش فيه من تمثيل ووهم وخداع يطالب مساعديه بزيادة سرعة الرياح وإغراق القارب، لأنه يخرج من عالم الوهم إلى عالم الواقع، بينما كان ترومان قد خرج من عالم الواقع إلى عالم الوهم. لكنه يدرك أيضا أنه إنسان مجاهد ضمن إطار الصورة أو الكادر والكاميرا والمشهد والواقع الاصطناعي والوهمي والافتراضي والمنعزل عن الواقع الحقيقي أو الذات، يشكل واقعا آخر موازيا له ومتعاليا عليه. إنه عالم خلقه العلم الحديث والتكنولوجيا المتقدمة التي تحقق الرفاهية وتجلب معها الإحباط والتعاسة أيضا.

في نهاية الفيلم يتساءل ترومان موجها كلامه إلى كريستوف قائلا: من أنت؟ ويجيب كريستوف: أنا مبتكر برنامج تليفزيوني يمد الملايين بالبهجة والأمل والإلهام. فيسأله ترومان مرة أخرى، ومن أنا؟ ويقول كريستوف: أنت النجم، أنت الحقيقي، ومشاهدتك ممتعة. والحقيقة في العالم لا تزيد عن الحقيقة في العالم الذي ابتكرته من أجلك. إنها الأكاذيب نفسها، الخداع نفسه، لكن لا يوجد في عالمي ما تخشاه على عكس ما يحدث في عالم الواقع. إنك تخشى أن تغادر هذا العالم الذي ابتكرته لك.

في نهاية الفيلم يقوم ترومان بأداء حركاته نفسها التي كان يقوم بها كل صباح ومساء... يقول للجيران والمشاهدين: طاب مساؤكم، طابت ليلتكم، تصبحون على خير. ويستمر في تمثيل الدور الذي كان يعرف أنه يمثله، لكنه هنا لا يحاول الهروب منه، بل يندمج ويستمتع به. ويقول صناع البرنامج وكذلك المشاهدون بابتهاج . لقد نجح.

الوحيد الذي كان تعيسا في نهاية الفيلم والوحيد الذي اعتقد أنه قد فشل في مهمته كان كريستوف، صانع البرنامج، وذلك لأنه أدرك أن ترومان كان يعيش الواقع ويتظاهر بالتمثيل، وأنه عندما كان يمثل كان يدرك أنه يمثل في الواقع ويمثل الواقع ولا يعيش في أعماق ذلك العالم الوهمي الكبير الذي اصطنعه كريستوف وصدقه.

إن الناس يحتاجون إلى النجم مثلما يحتاج النجم إلى الناس، ويحتاج النجم كذلك إلى أن يعيش في عالم النجومية وتسليط الضوء والاهتمام.

إن الناس يجدون فيه أمنياتهم وأحلامهم وجوانب حياتهم الخفية، يتوحدون معه ويتفاعلون، ويراقبونه لأنهم لا يريدون أن يكونوا هم أنفسهم موضعا للمراقبة. إنهم ينظرون إليه عبر كاميرات وعدسات وعيون ومرايا، ويشاهدون على مسافة منهم إمامهم وقبالتهم بصريا، وهم في غرفهم أو كهوفهم الخاصة في حالة أمن، يأكلون أو يرقدون في حالة استرخاء، بينما هو ينطلق هنا وهناك متحركا بين جنبات ذلك العالم الوهمي الجميل، عالم الصورة المتخيل بكل ما يشتمل عليه من دلالات.

تجربة مصور سينمائي عربي

نعرض في الصفحات التالية لتجربة مصور سينمائي عربي معروف هو الفنان المصور والمخرج المصري سعيد شيمي، الذي صور أكثر من سبعين فيلمًا تسجيليًا وروائيًا قصيرا، ونحو مائة من الأفلام الروائية الطويلة (حتى العام ٢٠٠٣) كما صور كثيرًا من الأفلام تحت الماء، وهو الرائد في هذا المجال. وفيما يلي مقتطفات من كتابه «تجربتي مع الصور السينمائية»، الذي صدر العام ٢٠٠٤، وكذلك كتاب «اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية» (٢٠٠٣)، ومناقشة أيضًا لبعض الأفكار الواردة فيها، حول ما ينبغي أن تكون عليه مقاييس الإبداع بالنسبة إلى مدير التصوير السينمائي الجيد. ففي كتابه «اتجاهات الإبداع في الصور السينمائية المصرية»، يقول المصور سعيد شيمي إن أهم نقاط الإبداع لدى مدير التصوير الجيد هي:

١ـ أن تكون له رؤية بصرية تشكيلية للسيناريو المكتوب، مؤثرة في تحويله إلى مرحلة الصورة الدرامية، ولا شك أن هذه الرؤية تكونت عنده من استيعاب ثقافات وفنون كثيرة أخرى، محلية وعالمية، ومن أهمها بالطبع تراث واتجاهات الفنون التشكيلية التي سبقته بقرون من الزمن.

٢ـ العمل على توظيف حرفته واستخدام أدواته (السيني ـ فوتوغرافية) لخدمة رؤيته البصرية التشكيلية، التي يجب أن تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى استاطيقي.

٣ـ بصم (أو وسم) الفيلم بالجو العام المرئي والملائم للأحداث، فهل يدور في عصر قديم أو حديث؟ وهل هو دراما اجتماعية واقعية أو خيالية أو مشوق غامض؟ أو كوميدي مضحك؟ أو رعب مفزع؟ أو استعراض مبهج؟ هنا تحمل بصمة الصورة أهم دلالات نوعية الفيلم.

٤ـ ضرورة الابتكار والتجديد في استخدام الشكل والرؤية البصرية، وتطويع الأدوات والخامات للارتقاء بالشكل والمضمون معا لخدمة العمل الدرامي [٤١].

٥ـ إضافة إلى ما سبق يؤكد سعيد شيمي أهمية وعي المصور بالاحتمالات المتنوعة للألوان في الصورة السينمائية، مثل:

أـ أن يجري تصوير الألوان كما هي موجودة في الواقع والحياة والأماكن الحقيقية من دون تدخل المصور أو صناع الفيلم، وهذا يناسب أغلب الأفلام التسجيلية وبعض أفلام الأسلوب الواقعي في السينما الروائية.

ب ـ أن يتدخل صانعو الفيلم في الألوان الحقيقية فيبدلوا بعضها من أجل أن تناسب التناسق اللوني أو الزمني أو المكاني أو النفسي للفيلم، ويناسب مثل هذا التدخل ـ كما يقول سعيد شيمي ـ التصوير والعمل في الأماكن الحقيقية والبيوت والمحلات العامة، بعيدا عن العمل داخل البلاتوهات والإستوديوهات [٤٢].

جـ ـ الاستعمال الانطباعي التأثيري للون، حيث تستخدم الألوان الدافئة والحمراء بالذات لتصوير الإحساسات والمضامين المرتبطة بالدفء والحرارة والدم والعنف والحب والحرائق والجنس، في حين تستخدم الألوان الباردة كالأزرق للتعبير عن الإحساسات الباردة والمرتبطة بالموت والصمت والألم والليل والغربة والفردية والعزلة.

د ـ الاستعمال السيكولوجي للون: هنا تطوع الألوان لتتناسب مع الأحداث الدرامية بحيث تصبح أكثر حركة وديناميكية، ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها جزء أساسي مكمل للأحداث، وقد تجسد ذلك في أفلام كثيرة، منها أفلام المخرج الإيطالي أنطونيوني، الذي أكد أهمية اللون في أبعاد الواقع المعتاد، وإحلال اللحظة الراهنة مكانه.

هـ ـ وهناك استعمالات أخرى كثيرة للألوان يذكرها سعيد الشيمي، ومنها: استخدام الألوان لأهداف جمالية، ولأهداف شاعرية ولأهداف خيالية ولإحداث تأثيرات زمنية تاريخية وغيرها [٤٣].

إن الإضاءة هي العنصر الخلاق في تكوين الصورة وتعبيريتها، فهي تسهم في خلق جو المشهد، وخلق الإحساس بالعمق المكاني، وخلق جو انفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية والإضاءة السينمائية، بخلاف الرسم أو التصوير الفوتوغرافي، ليست سكونية. وبالنسبة إلى التكوين، فبإمكان الإضاءة أن تكفل وحدة البناء، وأن توضح معناه، مركزة الانتباه على ما هو مهم، تاركة في الظل التفاصيل غير الضرورية. ومثلما زوايا الكاميرا متعددة، فكذلك زوايا الإضاءة، فبالاستخدام البارع لها يمكن للكاميرا أن تعطي التأثيرات الأقوى، وبواسطتها أيضًا الإضاءة لا تعنى بالضوء فقط، بل بالظل أيضًا من التناغم بين الضوء والظل، ويتكون البعد الدرامي للتكوين [٤٤].

من أهم استخدامات الضوء في التصوير السينمائي أن يعمل على الإيحاء بخلق جو عام mood للفيلم، وهو كذلك من العناصر المهمة في الإيهام بالبعد والعمق في اللقطة السينمائية والفوتوغرافية الثابتة، وبالتالي يجسم المكونات المشكلة للصورة ويبرزها بهذا البعد الفراغي، وهو عنصر جيد في التكوين، ويعمل على لفت الانتباه، ويجري تطويع الإضاءة كي تلائم الأحداث؛ فأفلام التشويق والغموض والرعب والمغامرات تكون في طبقة إضاءة منخفضة، في حين تكون الأفلام المرحة والاستعراضية أفضل في طبقة إضاءة أعلى... إلخ. وأكبر مدرسة تعلمت منها إبداع الضوء هي أعمال الفنانين التشكيليين العظام، أمثال كلود مونيه، وفيرمير، ورمبرانت، وروبنز، وغيرهم.

يقول سعيد شيمي إنه يجب أن ينظر مدير التصوير إلى الضوء على أنه كائن حي، يستطيع أن يلاحظ فرحته وألمه وشحوبه ونعومته، ويستشف استقامته وحيوده، الضوء له ربيع وله شتاء، له قسوة في شمسه القوية



وخفوت في ظله، وهو يسيل في اللقطة مشكلا معاني لا حصر لها، وعلى رغم أهمية اللون والتكوين والحركة في السينما، فإن الضوء سيبقى دائما الأهم بالنسبة إلي [٤٥].

الضوء الشارد (المنتشر)

تسعة وتسعون في المائة من أعمالي الفيلمية - والكلام ما زال لسعيد شيمي - مصورة بالألوان، ومن أهم طبيعة وصفات ما تصوره بالألوان أنك تتعامل مع كتل وأجسام ومناظر وشخوص في حقيقتها ملونة، وليس درجات من الرماديات والأسود والأبيض كما كان يحدث من قبل. ويؤكد أهمية ما سماه الضوء الشارد أو المنتشر، ويشير إلى أن معظم النشرات العلمية التي تصدرها شركات الأفلام الخام والملون تؤكد أن الإضاءة الناعمة المنتشرة أفضل شيء للفيلم الملون، وليست الإضاءات ذات التباين العالي مثل الأبيض والسود، لأن فصل الكتل والأشياء في التصوير بالألوان سيكون معتمدا على طبيعة الألوان ودرجات نصوعها وليس تباينها. الضوء المنتشر يعطي مظهرا ناعما للقطة، وكنت أجد صعوبة في السيطرة على الضوء الشارد أو الناعم في بعض الأحيان - كما حدث في فيلم «حبال من حرير» لعلي عبد الخالق (١٩٧٤) - لطبيعته في التوجه إلى أماكن غير مرغوبة إضاءتها في اللقطة، مما يزيد من إنارتها على غير رغبتي، إلا أن النتيجة في مجملها كانت مثيرة لي، وجيدة وجديدة وأعجبت بها، وقد استفدت منها، وجعلتني أكثر ثقة وجرأة في استعمالي لهذه النوعية من الضوء [٤٦].

وتصف النظرية الفوتوغرافية في الإضاءة الضوء الشارد بأنه ضوء للملء، ومصدري الأساسي للإضاءة، هو ضوء ناعم منتشر أو شارد، لكني أقوم بالمزج أيضًا بين الضوء الشارد أو المنتشر والضوء المركز. وخلاصة تجربة شيمي هنا كما قال هي:

- التركيز على الحدث ضوئيا مع ملء مساحة الصورة بضوء أقل.
- تنعيم اللقطة أو المشهد، وهذا كدلالة درامية بالطبع.
- إمكان إيجاد إيقاع ضوئي - أي بصري - في المشهد من استعمال النوعين معا.

- تحديد أمثل للكتل والأشخاص داخل الصورة، مع عدم فقد ميزة نصوع الألوان.
- إنارة التفاصيل وتقليل نسب الظليات في الأماكن المطلوبة من اللقطة.
- إذا كان الضوء الشارد هو الأساسي، يستعمل الضوء المركز كمضاد (كونتر) بجمالية شديدة [٤٧].

ويؤكد أن استخدام الإضاءة يحتاج إلى الإبداع والتجديد وسلوك حل المشكلات، فيقول: في الأماكن الحقيقية استعملت طريقة أكثر راحة وإتقانا في إعطائي جوا عاما مناسبا للحدث، بأن أضع قطعا كبيرة من الورق الأبيض أعلى أماكن التصوير متفرقة في مواضع مناسبة حسب رؤيتي لإنارة المشهد، وأعكس على كل قطعة ضوء لمبة أو جزءا من ضوئها بعد إضعافها بالوسائل المعروفة حاليا، وقد أوصلني هذا إلى مصداقية أحسن ولون أروع في الأماكن الحقيقية التي أصور بها، ومكنني من أن أقطع هذا الضوء الشارد، فلا يبقى قويا في مكان واحد، بالإضافة إلى المساعدات التحتية للإضاءة على مستوى أرضية مكان التصوير، وكانت هذه الطريقة ناجحة جدا في الأماكن الحقيقية، وبخاصة في التصوير النهاري، وفي أفلام مثل «حادث النصف متر» و«العار» و«سواق الأتوبيس» و«الحب فوق هضبة الأهرام»، و«استغاثة من العالم الآخر» و«المجهول»، وغيرها، كانت هذه هي الطريقة الأساسية في توزيع الضوء [٤٨].

ويتحدث سعيد شيمي في كتابه عن أنواع متعددة من الإضاءات استخدمها في أفلامه، مثل: الضوء المنتشر الشارد، الضوء المركز، المزج بين الضوء المنتشر والمركز، الضوء النهاري الخارجي، الإضاءة من أعلى، إضاءة التجميل ودرجاته، إضاءة الحافة، الإضاءة ذات التباين العالي، إضاءة العتمة، إضاءة السلويت، إضاءة لمبات الفلورسنت، الإضاءة تحت الماء، والإضاءة الآتية من الخف، وغيرها.

إن الواقعية البصرية هي أفضل السبل إلى عين المشاهد، مع جنوح في أحيان كثيرة إلى نوع من التعبيرية في الرؤية أحبها، نابعة من مكمن شعوري في أحيان كثيرة بلحظة إبداعية أثناء التصوير. ومثلا وجدت أن الوحشية اللونية أفضل في معالجة فيلم ما، ولكن حسب الحالة التي تفرضها درامية الفيلم [٤٩].



إن ما سبق يعني أن عملية التصوير السينمائي هي عملية إبداعية كبيرة وعميقة، فالمصور السينمائي لا بد أن يعيد خلق السيناريو المكتوب بصريا، وأن يستخدم أدواته الخاصة بالرسم بالضوء من أجل عالما أو «مناخا» مرئيا ملائما للأحداث، وأن يجدد ويبتكر في استخدامه للشكل والرؤية البصرية. وهو يقوم كذلك باستخدام خياله وينشط إدراكاته ويستثير ذاكرته ويعمل بكل طاقاته وخبراته كي يأتي عمله متكاملا مع المخرج والممثلين وكل الفريق المشارك في الفيلم هنا ينتبه المصور السينمائي إلى الكتل والأشخاص داخل الصورة، ويركز على التفاصيل ويهتم بتوزيعات الضوء والعتمة، الظل والنور، كما لو كان يرسم لوحة بالضوء؛ إنها لوحة درامية تشكيلية بصرية خيالية انفعالية كلية متكاملة ومتحركة.

هكذا يكون المصور السينمائي، ليس مجرد شخص يمتلك حرفة أو تقنية عالية، إنه مبدع آخر، بل هو المبدع الآخر الحقيقي للعمل الفني السينمائي إضافة إلى كاتب السيناريو والمخرج والمونتير وغيرهم.

لا تكون عملية التصوير دائما عملية سهلة أو مباشرة، خاصة لدى المصورين المهمومين والمهتمين بأعمالهم ومنهم سعيد شيمي، فالتصوير توجد وراءه فلسفة ورؤية عميقة للفن والإنسان والمجتمع، ورغبة مستمرة في التجديد والإضافة، لكن هذا الفنان، صاحب الوعي الحقيقي، كثيرا ما يصطدم بحوائط معاكسة في الواقع ومن بينها ضعف الظروف والإمكانات، ومن بينها أيضا تكرار الموضوعات وركاكتها. يقول سعيد شيمي «في أحيان أجد أن السيناريو الذي أقرأه لفيلم جديد، هو نفسه سيناريو سابق صورته قبل سنوات مع بعض التعديلات، وأحسن الأفلام التي صورتها من ناحية النص، هي المأخوذة من عمل أدبي، أو مؤلفة خصيصا للسينما، والباقي أفلام ساقطة القيد، لا أب لها، والاقتباس المشوه من أفلام أجنبية، وأمريكية بالذات» (٥٠).

على رغم كل شيء فإنه يتمسك بالأمل والتفاؤل، ويقاوم كل عوامل اليأس بالإبداع، فيقول «وأنا على الرغم من كل شيء مؤمن بأننا من الممكن أن نصنع سينما مهمة محترمة... عندما أقرأ السيناريو، يعمل خيالي على تكوين تصورات أولية للفيلم، وحول شكل بناء الجو العام للصورة، وهذا البناء هو أساليبي الضوئية التي أتبعها مع كل المشاهد، وبعض المشاهد منفصلة كحالة خاصة، ثم مع الفيلم بشكله النهائي» (٥١).

يتحدث سعيد شيمي كذلك عن أهمية الجلوس مع المخرج لمناقشة السيناريو ومناقشة ما فهمه وتخيله حوله، حتى يصلا معا إلى تصور مشترك حول كل صغيرة وكبيرة في الفيلم، وحول ما ينبغي أن تكون عليه الصورة والخيال الضوئي فيه بشكل خاص [٥٢]، إنها تجربة مهمة لمصور يبدع بالصورة ويبدع بالكلمات أيضًا (انظر الصور الخاصة بهذا المصور الفنان في نهاية هذا الكتاب).



8 الصورة وفنون الأداء (في المسرح خاصة)

المسرح وعملية الإدراك

هناك تعريفات سيكولوجية عديدة لعملية الإدراك، وقد ذكرنا بعضها في الفصل الثاني من هذا الكتاب، ولذلك نكتفي هنا بأن نعيد تذكرة القارئ بجوهر هذه التعريفات. فالإدراك هو العملية المعرفية التي تُفسَّر من خلالها المثيرات الحسية التي ترد إلى المخ عبر الحواس الخمس المعروفة، وإنه من خلال الإدراك تحدث الرؤية للأشكال، والسماع للأصوات، والشم للروائح، والتذوق للأطعمة واللمس للأجسام أو الموضوعات الصلبة واللينة ... إلخ. ولا تعتبر المثيرات الحسية البصرية والسمعية وغيرها مهمة في ذاتها، ولا يتم إجراء العمليات العقلية عليها إلا عندما ننتقل من مرحلة الاستقبال الحسي إلى مرحلة الإدراك العقلي لها، أي عندما تتحول من مرحلة الإحساسات المثيرة غير ذات المعنى إلى مرحلة الإحساسات المثيرة ذات المعنى. إنها هكذا وعند مستوى المخ تكتسب دلالاتها ومن ثم تتفتح معها وبها وأمامها بوابات الذاكرة وآفاق الخيال.

«هناك واقع مسرحي يحدث في كل لحظة. فالكرسي على خشبة المسرح هو كرسي مسرحي».

الكاتب المسرحي النمساوي بيتر هاندكه



يعمل الإدراك على تصحيح الأحكام، وعلى اختزال المعلومات، واختصارها وتحويلها، والتلاعب بها، ويعمل على التعرف على المثيرات، أو الموضوعات، والأشخاص، والعلاقات الزمنية والمكانية، وهو لا ينفصل عن الذاكرة، أو عن التفكير المنطقي أو التفكير الإبداعي. والإدراك يوسع حدود التفكير، وينظم المعاني ويخلعها بطرائق متنوعة على المثيرات الحسية، ويؤدي في الحياة العادية إلى إثارة بعض انفعالات الحب، أو الكراهية، أو الغضب، أو الفرح، أو الشعور بالسكينة والهدوء، أو الغيظ، أو غير ذلك من الانفعالات. ما يعنينا هنا هو: علاقة الإدراك بالنشاط المسرحي، خاصة ما يتعلق من هذا النشاط بما يجري على خشبة المسرح، أو في أي مكان للأداء أمام جمهور عام، أو خاص.

ماذا يدرك الجمهور في العرض المسرحي؟ وماذا يحدث عندما يتم هذا الإدراك من عمليات سيكولوجية عقلية وانفعالية في المقام الأول. وكما قال بودريار فإنه فيما يتعلق بأي نظرية تتعلق بأي مجال من مجالات المعرفة هناك لغز الموضوع Object، وهناك لغز الخطاب Discourse، والموضوع الذي نهتم به هنا هو المسرح، والخطاب الذي نهتم به هو نظرية الأداء المسرحي، خاصة ما يتعلق منها بمسرح الصورة.

التلاعب بانتباه الجمهور

يقول جلين ويلسون في كتابه «سيكولوجية فنون الأداء» إن كثيرا من الجوانب الخاصة بحرفة الممثل له صلة بعملية التلاعب بانتباه الجمهور، وحيث إن الشكل المتحرك يجتذب عيون الجمهور بعيدا عن الشكل الساكن، فإنه من المعتاد أن يتحرك الممثلون فقط عندما ينطقون الكلمات الخاصة بأدوارهم، أو قبل ذلك بقليل، وكثير من الجوانب الخاصة بالحرفة المسرحية يكون متعلقا بالتوجيه أو المشاركة المناسبة لانتباه الجمهور في العمل، وذلك من خلال التحكم في الحركة [1].

إن التلاعب بانتباه الجمهور يتم في المسرح (وكذلك في السينما والتليفزيون) من خلال ذلك المزج الخاص بين الصورة والحركة والصوت والإضاءة، والحركة هي أهم هذه المكونات من وجهة نظرنا، وهناك أنواع عدة من الحركة المصاحبة للصورة أو المهيمنة عليها في الفنون عامة، وفي المسرح خاصة، منها، تمثيلا لا حصرا:



١ـ الحركة الضمنية implied motion، أو الحركة المستترة. وهي موجودة في النحت، والتصوير الزيتي، والتصوير الفوتوغرافي. وموجودة أيضا في المسرح، وهي تتم من خلال المعالجة الفنية لبعض العناصر الموجودة في المجال البصري، وتحدث من خلال التحكم في بعض متجهات Vectors الحركة. فالناس عندما ينظرون إلى لوحة تتجه عيونهم في اتجاه معين، أو نحو أصابع تؤشر في اتجاه محدد، أو نحو أسهم تتجه نحو منطقة معينة... إلخ، وهكذا فإن المتجهات، سواء أكانت تصويرية أم مؤشرية، تتضمن حركة تسير في اتجاه معين عام أو محدد.

٢ـ الحركة الآنية أو المتزامنة simultaneous، وهي الحركة التي تحدث داخل إطارين من أطر الدلالة، مثلا حركة ممثل في اتجاه معين على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه هناك حركة لسفينة مرسومة على لوحة، أو معروضة من خلال شاشة عرض سينمائية في اتجاه آخر، أو في الاتجاه نفسه الذي يتحرك فيه الممثل. إن مثل هذا النوع من الحركة هو أداة تركيبية مهمة يتحكم من خلالها المخرج في الإيحاء بالحركات المتزامنة بين الشخصيات والموضوعات والأحداث الطبيعية.

٣ـ هناك أيضا الحركة السريعة fast والمتسارعة Accelerated، وقد استغلت بكثرة في السينما والتليفزيون في برامج ومشاهد مثل المطاردة بالطيارات وسباقات الخيول، وفي الحروب بالطائرات، ويستغلها مخرجو المسرح في تحريك الممثلين والملحقات المسرحية والأحداث بسرعة، إضافة إلى التسريع في عمليات تتابع الإضاءة للإيحاء بالإيقاع السريع للحدث البصري، ولتدعيم المعنى الخاص بالرسائل البصرية الموجودة في المسرحية.

٤ـ الحركة البطيئة slow motion، والقيمة التكوينية للحركة البطيئة ذات دلالة مرتفعة، خاصة عندما يستخدم لتدعيم معنى الرسالة البصرية، بدلا من أن تقوم بإعاقة حركتها أو تقويض تكاملها. إن الهدف من مثل هذه الحركة هو إبطاء تصاعد الحدث أو التتابع للصور من أجل جعل المشاهدين أكثر قدرة على ملاحظة التفاصيل وإدراكها، وكذلك من أجل الإيحاء بمعانٍ سيكولوجية معينة قد ترتبط بالقلق أو التوقع أو التأمل أو ما شابه ذلك من انفعالات. لكن مثل هذا النوع من الحركة ينبغي ألا يستخدم أيضا من أجل إحداث كسر أو تفكك غير مناسب في تدفق الحدث أو الحركة أو المشهد.



ومن الأشكال المعروفة في الحركة البطيئة حركة الإطار المتجمد Freeze Frame، أو الحركة المعلقة suspended، أو المتوقفة Arrested، إنها حركة توقف تدفق الحدث، وتدفع إلى ارتفاع مستوى التوتر والتوقع والتشويق وحب الاستطلاع.

٥ـ الحركة الإيقاعية Rhythmic motion: وهي حركة يجري تجسيدها من خلال التحكم الخاص في الموسيقى. إنها بمنزلة الانتقالات بين الصور والمشاهد التي تكون قابلة للاكتشاف من خلال الإيقاع الخاص للموسيقى أو الصوت. إن الهدف من مثل هذه الحركة هو التوليد والإيحاء بوجود الحركة على المستوى الطبيعي الفيزيقي، وعلى المستوى النفسي أيضا. إن ممثلا قد يبدي انشغالا بموضوع معين ومتابعة له، فتتسارع حركته الجسمية وتتسارع معها حركة الموسيقى فتبطؤ حركته فتبطؤ الموسيقى أو يسرع إيقاع الصوت الذي يتحدث به ويبطئ، كذلك قد يسرع المغني من غنائه ويبطئ فيتسارع الإيقاع الموسيقي ويبطئ وفقا له أو العكس. هنا تحدث هذه الحركة الإيقاعية.

٦ـ الحركة المفاجئة sudden motion: وتحدث عندما يحدث تدخل مفاجئ أو كسر غير متوقع في التدفق الطبيعي للمشهد أو الحدث، عندما يتغير المشهد ويحل محله مشهد جديد أو غير متوقع. ويظل هناك نوع من الحركة الضمنية أو المستترة التي تكون متعلقة بالحدث السابق وتحاول ربطه بالحدث الجديد، وهنا قد تحدث عملية اختلال في التوازن البصري بسبب عدم اكتمال الإشباع للمشهد السابق أو القديم، ويتم تنشيط العامل السيكولوجي الخاص بالإغلاق closure، أو الرغبة في الإكمال. وقد يعاود المشهد القديم أو السابق الظهور فتتضح علاقته بالمشهد الجديد أو المفاجئ، وقد يحل مشهد ثالث جديد ليس هو المشهد الأول أو الثاني، وهكذا تتوالى عملية اللعب بالصور والمشاهد من خلال حركات سريعة أو بطيئة، واضحة أو مستترة في عملية التلاعب بالصور والحركة التي لا تنتهي، ولا تكف عن التدفق والجريان. إن القطع الذي يحدث في أفلام السينما والتليفزيون، ويترتب عليه انتقال مفاجئ من صورة إلى صورة أخرى دون تمهيد مناسب أو تحذير مناسب للمتلقي، ودون توقع أو أفق توقع مهيأ لديه لمثل هذا التغير، هو ما يخلق مثل هذه الحركة المفاجئة، أو ذلك التوقف أو التعليق السريع لعملية المتابعة للحدث فيما بين المشاهد، لكن هذا التعليق السريع أو الإيقاف السريع

لحركة المتابعة البصرية سرعان ما يختفي، وتعاود العين متابعتها للمشهد حتى يظهر نوع من الإيقاف المؤقت الجديد للاندماج السابق ثم المتابعة وهكذا. إن تقنيات المونتاج المستخدمة في السينما تستخدم الآن بكثرة في المسرح، وخاصة في مسرح الصورة، فالسينما قد حلت في المسرح بكل ثقلها، سواء من حيث التجهيزات الخاصة بعالم الصورة مثل الشاشة البيضاء والعارض السريع، أو أجهزة العرض المتنوعة، وكذلك من حيث تقنيات التحكم في تتابع الصورة وعلاقات المشاهد بعضها ببعض والتي تطورت بدرجات بالغة الأهمية في ميدان المونتاج السينمائي (انظر الفصل الخاص بالسينما في هذا الكتاب)، لكن الحركة المفاجئة التي يترتب عليها ظهور صور جديدة ومفاجئة قد تؤدي إلى نتائج سلبية في عقل المتلقي ووجدانه إذا لم تعد هذه الصور وهذا المتلقي بشكل مناسب ومتجاوز لآليات السرد والتلقي المألوفة والعادية. ومن هذه النتائج السلبية نجد أن مثل هذا القطع المفاجئ الذي يحدث في تدفق الصور، أو حركات الممثلين، أو في إيقاع الموسيقى والصوت... إلخ، قد يخلق نوعا من الدهشة أو التعجب لدى المتلقي، وهذا بدوره قد يخلق نوعا من الانقطاع في التدفق للحدث، فيبدأ المتلقي في البحث عن التفاصيل والعناصر الفرعية الموجودة في المشهد، وهكذا ينتقل من حالة المتابعة، أو الاستمتاع، أو الاندماج البصري والسيكولوجي المتسمة بالكلية إلى حالة من الفحص والتدقيق والمراقبة الفرعية، أو الجزئية، وهنا يتحول من متلق مبدع يحاول أن يعيد إبداع العمل داخله من جديد وأن يضيف إليه، إلى مدقق وناقد للتفاصيل وباحث عنها، وقد لا يجد فيها ما يساعده، لأنه هكذا يعزلها عن سياقها الكلي الأكثر فائدة في الاستمتاع والتفسير. إن مثل هذه الانتقالات المفاجئة قد تهبط بالمتلقي من حالة الكل إلى الجزء، ومن مستوى العام إلى مستوى الخاص، ومن مستوى الطلاقة أو التدفق في المتابعة والاستمتاع إلى مستوى التعتعة واللعثمة فيما يتعلق بالاندماج. إن شيئا ما جوهريا يُفقدَ هكذا، إن ثغرة معرفية وجمالية تُخلَق، ولن يستطيع المتلقي دائما أن يملأ الثغرات ويكمل عمليات التلقي، كما يفترض أتباع نظريات التلقي واستجابة القارئ أمثال أيزر وفيش، ولكنه قد يتوه ويخرج من حالة المتابعة والاندماج إلى حالة من البعد والشعور بالغربة والغرابة والاغتراب، وفي حالته هذه لن يكون إيجابيا كما كان بريشت يفترض، بل قد يكون سلبيا



وعزوفا ونائيا، إنه قد يسقط في وهدة التعثر والاضطراب الإدراكي والجمالي، ويفتقد القدرة على إدراك الروابط الظاهرة أو الخفية بين عناصر العمل الفني أو بين مشاهده ومكوناته الفاعلة.

تشير الدراسات السيكولوجية الحديثة إلى أن مثل هذه الحركات المفاجئة التي يكثر استخدامها في الأعمال التليفزيونية والسينمائية والمسرحية، خاصة ذات الاتجاه التجريبي والطليعي الآن، هي حركات ينبغي الإقلال منها بقدر الإمكان، خاصة عندما يكون جمهور المتلقين من الأطفال الصغار أو من فئات المشاهدين الأقل ثقافة خاصة من الناحية البصرية والجمالية، إن عالم الصورة يندمج هنا مع عالم الحركة وقد تطغى الحركة على الصورة فتفسدها وتذهب رسالتها هباء منثورا في حين أن التوازن بينهما ومعهما الكلمة هو من الأمور التي ينبغي التذكير بها في كل حين (٢).

٧ـ الحركات الانتقالية أو المتنقلة Transitional motion، وهي محاولة لجمع كل تأثيرات الحركات السابقة الأخرى من خلال القيام بإحداث عمليات تجاور juxtaposition (أي حضور في الآن نفسه)، أو تتابع للصور البصرية من خلال التكنولوجيا الخاصة بميديا السينما والتليفزيون مثل: تلاشي الصورة، وضع صورة بجوار صورة، وضع صورة فوق صورة، التحول من صورة إلى صورة أخرى، توهج الصورة، خفوت الصورة أو تلاشيها التدريجي، تكبير الصور أو تصغيرها، اللقطات المقربة أو البعيدة، تدفق الفوتوغرافية أو الطبيعية، عرض بعض اللوحات الفنية أو الأحداث التاريخية والسياسية المصورة ... إلخ. وقد دخلت تقنيات التصوير الرقمي الآن في مجال المسرح، وتساعد المؤثرات الانتقالية الخاصة بالتصوير الرقمي، وكذلك تقنيات الإضاءة والصوت الحديثة، على تكوين حالات مسرحية خاصة تكاد تقترب من عالم السينما المشهدية. إن مسرح الصورة الآن هو أشبه بسينما بلا شاشة بيضاء، وربما من دون سرد خاص أيضا إلا السرد الخاص بالصورة التي تدفع الحركة والحركة التي تدفع الصورة. إن الابتكارات التكنولوجية جرى توظيفها من خلال الفن الضوئي (اللوميا آرت) والفن الحركي والليزر (فن الهولوجرام) أي الصورة المسقطة عن طريق أشعة الليزر والتي تحول الصورة ذات البعدين إلى صورة ثلاثية الأبعاد. كما أن الكمبيوتر بإمكاناته ولغته وتوظيفه في المسرح يفتح آفاقا جديدة شاسعة أمام البحث



في القيم الجمالية، فمع الثورة الإلكترونية المعاصرة استفاد المسرحيون من الكمبيوتر في ميكنة خشبة المسرح، واستحداث نظم جديدة في مجال الإضاءة المسرحية لتشكيل المكان في المسرح المعاصر [٣].

٨ـ تراكب الصور Superimposition of images؛ وهو يحدث عندما يجري تركيب صورة فوق صورة، أو مزجها بها، بحيث تكون الصورتان مرئيتين في الوقت نفسه، وتشغلان الفضاء المكاني نفسه، لكنهما قد لا تنتميان إلى الزمن نفسه، أو المكان نفسه. إن الهدف هنا هو الإيحاء بالدلالة أو القرابة السيكولوجية الفكرية بين حدثين أو شخصين تاريخيين أو فنيين أو الجمع بينهما بطريقة رمزية معينة تقوم على آلية خاصة من آليات الإدراك هي التجاور أو الحضور معا أو التكثيف في مقابل آليات أخرى مثل التتابع والتفكيك، وهي من آليات الحلم أيضا، إن الصور المتراكبة هي أشبه بالحركة المعلقة أو المتجمدة التي سبق أن تحدثنا عنها ونحن نتحدث عن الحركة البطيئة، ولكن ما يحدث هنا هو أن الإطار الذين يجمع الصورتين يكون واحدا، في حين تكون حركة كل صورة منهما مختلفة، كما قد تختلف الإحالات الزمنية والمكانية لكل منهما أيضا. إن الهدف من الجمع بين هاتين الصورتين هو الإيحاء بالتكامل الضمني أو الرمزي بينهما، على رغم ما قد يكون بينهما من اختلافات ظاهرية. وقد تتعلق ظاهرة تراكب الصور أيضا بوجود صورتين مختلفتين تحدثان في الوقت نفسه. إن الاختلاف عند مستوى السطح قد يرتبط بتشابه عند مستوى العمق، مثلما قد يكون التشابه عند مستوى السطح مرتبطا باختلاف عند مستوى العمق. وقد تستخدم الصور المتراكبة في المشاهد الخاصة بالأحلام وحالات الإضاءة للخلفية أو الارتداد المضيء flashbacks المعروفة في فنون الآداب والسينما والمسرح والتليفزيون، عندما يجري الجمع بين الماضي والحاضر (أو الحاضر والماضي والمستقبل) كي تتم رؤيتهما معا خلال الحاضر. في أحد العروض الجماهيرية لمسرحية هاملت لشكسبير على المسرح القومي المصري وفي إخراج متميز قام المخرج المصري المعروف هاني مطاوع بجعل هاملت يستغرق في النوم ويحلم مجموعة من الأحلام المرتبطة بحادثة قتل أبيه وخيانة أمه، وقد أضاف إلى هذا المشهد بعض الثيمات التي لم تكن موجودة في مسرحية شكسبير الأصلية، قام خلالها عدد من الأقزام بربط هاملت بعدد من الحبال القوية وقاموا بجذب

الحبال من أطراف عدة في حركات عنيفة توحي بأن ما كان يحلم به هاملت لم يكن حلما بالمعنى المألوف، بل كان معاناة أقرب إلى عالم الكابوس، وقد لعبت الإضاءة دورها الكبير في الإيحاء بهذا العالم الشبحي المخيف القريب من مشاهد أعماق النيران المتوهجة المخيفة والقاسية. (انظر الصور في نهاية هذا الكتاب).

إن إضاءة معينة تزداد قد توحي ببداية حدث أو مشهد، وإضاءة تختفي قد توحي بنهاية مشهد آخر وبدايته ويؤدي القطع المفاجئ الدور نفسه الخاص بالإضاءة التي تختفي أو تتلاشى. وكما يقول ميتالينوس Mettalinos فإنه مثلما تُفتح المحلات التجارية وتُغلق من خلال إضاءة المكان وإطفاء الإضاءة، فكذلك تبدأ المشاهد بالإضاءة وتنتهي بها، وتعتبر حركة الإضاءة وتنوعها هي المميزة للمسرح وغيره من الفنون عما يحدث في عمليات الإضاءة والإطفاء في المحلات التجارية أو غيرها من أماكن الحياة والعمل وغلقها، وذلك لأن الإضاءة هنا قيمة تكوينية وعامل بنائي فعال في صميم العمل وقوامه. إن القيمة التركيبية للحركة التي تخلقها التنويعات الخاصة بالإضاءة في المسرح إنما تكمن هذه القيمة في ذلك الشكل الحساس الماهر القائم على أساس الحسي الجمالي والتذوق الفني الذي تنفذ عمليات الإضاءة من خلاله [٤].

مسرح الصورة

كان المسرح دوما مجالا خصبا للمشاهدة. أما خشبة المسرح الحديثة فقد جرى تجهيزها واستغلالها دراميا ومعماريا وموسيقيا لاجتذاب انتباه أكبر عدد من المشاهدين، ولم تعد المسارح تقدم المسرحيات بالمعنى المألوف القائم على أساس تحويل نصوص لغوية أو لفظية تقوم على أساس الحوار إلى مشاهد بصرية تقوم على أساس التفاعل بين الصورة والكلمة والحركة.

لقد تراجع دور الكلمة إلى حد كبير في مسرح الصورة، وتقدم الدور الخاص بالحركة والصورة بدرجة أكبر، وأصبحت المسرحيات تمزج الآن بين المسرح الموسيقى والسينما والتليفزيون، وأصبحت المسارح تهتم بدرجة أكبر بمشهدية لصور أو السينوغرافيا، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح أيضا، فأصبحت المسرحيات أقرب إلى اللوحات الفنية الحديثة التي تمزج بين



السريالية والتعبيرية والتجريدية وغيرها من فنون التشكيل. وكثير من عروض المسرح الآن هي أشبه بالمحاكاة التهكمية Parady أو المعارضة pastiche لأعمال أدبية وأوبرالية وسينمائية ومسرحية سابقة، كأن تقدم هاملت بطريقة كوميدية ساخرة تبعد عنها حسها المأساوي مؤقتا، كي تجسده وتؤكده بعد ذلك. وقد فعل ذلك هاني مطاوع أيضا في عرضه الذي سبق أن أشرنا إليه.

وتسود كثيرا من عروض مسرح الصورة تقنياتُ إبهار بصرية وسمعية حديثة غالبة، والتوحد الذي يسود جماهير هذه المسرحيات ليس هو النابع من الخوف والشفقة، كما كانت الحال في المسرح لدى أرسطو، ومن سار على منواله أو في مسرح التباعد أو التغريب والتأمل لدى بريشت أو من سار على منواله، بل توحد يقوم على أساس رغبة المشاهدين وحنينهم إلى المشاركة في كل أشكال الأعمال الثقافية العالية التقنية والمؤثرة والحركية وما بعد الحداثية (٥). لقد أصبحت مصطلحات مثل مسرح الرؤى أو مسرح الصور images theatre علامات على أعمال بعض المخرجين المعروفين في مجال المسرح الآن أمثال ويلسون ويانيس كوكوس (اليوناني) وفورمان وغيرهم. وهي أعمال «أبسط ما يقال عنها أنها لا تركز على المعنى، بل على ما تخلقه الصور المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان على ما أسماه ويلسون: «الشاشة الداخلية»... «ويقف الضوء على رأس العناصر المستخدمة في أعمال ويلسون المسرحية، ويلعب الضوء هنا دورا تعبيريا مهما في هذه الأعمال يكاد يعادل العنصر البشري المتحرك أو الساكن» (٦). في مسرح الصور يؤكد الفنان أهمية البعد الكيفي فيما يتعرض له من فنون تشكيلية كالرسم أو النحت، وبذا يحول التجربة المسرحية من موضوعها كوسيلة للسرد في سياق ترتيبي زمني إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس ويسودها عامل المكان. وكما هي الحال في الفن التشكيلي الحديث، فإن مسرح الصور أيضا «لا زماني»، وبذلك يسهل ضغط مدة العرض، كما أنه مسرح «مؤنسن» وتجريدي في الوقت ذاته، وكثيرا ما يكون هذا المسرح ساكنا وغير متحرك، كما في أعمال ويلسون التي تسودها قاعدة زمن الاستغراق (٧).

يقول المخرج والمؤلف العراقي صلاح القصب صاحب الإسهامات المتميزة في مجال مسرح الصور إن مسرح الصورة ينحدر من عائلة الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي. وقد كان



الشعر هو الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة، وما زال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة. أما الرسم والفن التشكيلي فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة، وقد بلغ ذروة عطائه لمسرح الصورة في الفن الفوتوغرافي، أما السينما فهي الجذر الثالث الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها» [٨].

لا تقتصر استفادة مسرح الصورة من فن الرسم والفن التشكيلي على الفن الفوتوغرافي فقط، بل تمتد لتشتمل على المدارس الكلاسيكية والتأثيرية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريدية وغيرها، فمن الكلاسيكية أخذ مسرح الصورة فكرة الصورة بمعناها التمثيلي الخاص المحدد القائم على أساس جماليات الشكل الخارجي والنسبة والتناسب والتوازن، صورة تمثل الواقع وتحيل إليه ولا يستطيع أي مسرح أن يستغني عنها كلية، وأخذ من التأثيرية التركيز على الانطباعات المصاحبة للضوء الذي ينعكس من السطوح الموجودة تحت ظروف مناخية مختلفة، وكذلك اهتمام أصحاب هذه المدرسة بتقطيع الصور إلى مشاهد ضوئية. وأخذ من الوحشية الاهتمام بعناصر التصميم كغايات في ذاتها وكذلك اهتمام ـيين أمثال ماتيس بالتركيز على الإحساسات المصاحبة للحيز المكاني و..ون التعبيري القوي، وأخذ عن التعبيريين استغراقهم العميق في الداخل، وعن المستقبليين اهتمامهم الشديد بالحركة، وعن التكعيبيين اهتمامهم بتفتيت الشكل والنظر إليه من مناظير عدة، ومن السرياليين اهتمامهم بعوالم الصور والأحلام وتداخلها وتدفقها فيما يشبه الهذيان، وعن الفن التجريدي تحرره من المعنى المحدد والتمثيل الطبيعي والمعايير الجمالية التقليدية، ومن الدادائية اهتمامها بعالم الأشياء وحركتها في اتجاه كل ما هو عقلاني ومدرسي. كذلك بحث ويلسون في مسرح الصورة الخاص به «عن التنظيم المعماري للأصوات والحركة بشكل أعاد من خلاله طرح الصور على هيئة موتيفات، ونادى بأن يتبنى المسرح تقنيات الفن المرئي والكولاج والأعمال التشكيلية المركبة» [٩].

وهكذا تعتمد الصورة في مسرح الصور على طقسية العرض المسرحي، ولهذا فإن التشكيل الذي تعتمده وتوظفه هو سحر الطقوس والميثولوجيا والرموز، وذلك الكم اللوني والتشكيلي الذي يحيل إلى بدائية الفنون [١٠].



وهكذا يمتد مسرح الصورة إلى ما هو خارج عالم الفن التشكيلي والضوء إلى ذلك العالم الغامض لكنه المضيء في الداخل أيضا، عالم السحر والرمز والحلم والأسطورة، عالم البداية والبدايات، عالم يجعل الممثلين من خلال تفاعلهم مع الصورة، ومن خلال تكوينهم لها، ومن خلال حركتهم خلال الضوء والصوت وبواسطتها، يقومون بالنسبة إلى المجتمع المعاصر، كما قال بيتس، بالدور الخاص نفسه الذي يقوم به الكهنة السحرة (الشامانيون) في المجتمعات البدائية، فهم يحولون عالم الخيال والتخيل (العالم البديل) إلى عالم قابل للتصديق. إنهم يحولون عالم الصورة إلى عالم واقعي، ويحولون العالم الواقعي إلى عالم صورة، وتتداح الحدود بين الواقع والصورة من خلال المشاركة فيصبح الاثنان عالما واحدا. إنهم سحرة روحانيون استيهاميون أو إيهاميون يحولون العالم الواقعي إلى عالم آخر. ومن أجل الوصول إلى هذا فإنهم يحتاجون إلى فهم ذواتنا وذواتهم فهما عميقا، وهكذا فإن التمثيل العظيم في مسرح الصورة أو في غيره من أنواع المسرح غالبا ما يشتمل على قدرة نفسية غير عادية، وعلى وعي بالجسد، وعلى طاقة روحانية، وعلى حلم بالغ القوة» (١١).

قد يشبه مسرح الصورة أحيانا الرسم الحديث، «وهنا يتم اللجوء إلى تسطيح الصور على خشبة المسرح ويجري التمثيل بشكل معملي، أي من خلال التركيز على الحركة في المكان، حيث يمكن استخدام الحركة الفردية الطبيعية للعارض كنقط البداية في العرض، وقد يسود الصوت والصورة تماما في محاولة لتضخيم القدرات الطبيعية للحواس في خبراتها واستجاباتها للمثيرات المسموعة والمرئية. هكذا ما كان لمسرح الصورة أن يوجد من دون وسائل التكنولوجيا المتقدمة، هكذا تُستخدم أجهزة الصوت ذات التقنيات العالية في عروض فورمان وويلسون وغيرهما، وليس من المستبعد ـ كما يقول بعض منظري وفناني هذا المجال ـ أن تؤدي التجارب في المستقبل، خاصة من خلال تقنيات التصوير المجسم الهولوجرافي، إلى أن يتحول المسرح كله إلى صور وأصوات مسجلة» (١٢).

في رأينا أن هذا التركيز الخاص على الصور والأصوات في مسرح الصورة هو نوع من التحول من المسرح الذي يهتم بالإنسان إلى المسرح الذي يهتم بإنتاجاته التقنية، أي هو نوع من التحول أيضا من عالم الكلمة أو



الصوت الخاص بالإنسان إلى عالم الصورة أو الصوت الخاص بالآلة، وهو تحول قد حدث بدرجات كبيرة في فنون أخرى ترتبط بعالم الصورة مثل السينما والتليفزيون (في بعض أعمال فيلليني مثلا) وفنون الرسم والتصوير وغيرها (في أعمال جاكسون بولوك مثلا). فمثلا بسبب اعتماد أحد أعمدة مسرح الصور، وهو روبرت ويلسون، على عنصر الصورة المرئية «ليست هناك نصوص لأعماله، بل هناك كتالوج أو كتاب عرض أو صور لكل عرض من عروضه... هناك تداع حر في مسرحه يعيد من خلاله خلق عالم الأحلام والأوهام والرؤى. والنتيجة المنطقية لاهتمامه بالعناصر المرئية هي قيامه بتقديم معارض فنية ضخمة وعالمية سواء لمسودات رسومه وتصميماته أو للقطع التي يصممها ديكورا أو خلفية لأعماله المركبة» (١٣).

إن الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين.

ويلعب الضوء ـ كما سبق أن ذكرنا ـ مع الحركة دورا مهما جدا في مسرح الصورة: «إن الضوء يكوِّن الصور ويلغيها، ويغطي أزمنة ويخترقها، وهذا الضوء المادي شأنه شأن الضوء الداخلي، أي الضوء المتعلق بالمناطق المهمة التي يود العرض أن يظهرها ويؤكدها أو يقدمها من خلاله. والضوء في المسرح شأنه شأن الضوء في فن التصوير، فالضوء أحد المكونات الأساسية في بناء اللوحة، ولولاه ما رأينا لونا ولا تكوينا ولا أي شيء على الإطلاق. وقد يصل الأمر في المسرح أن يكون الضوء هو موضوع العرض، وأهم عنصر مؤثر في المسرحية» (١٤).

في استخدامه للضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب، ذهب ويلسون بعيدا لدرجة دفعت جمهور أوبرا المتروبوليتان للصراخ عندما شاهدوا تصميمه للمنظر المرئي في أوبرا «لوهنجرن» لفاجنر، حيث استخدم ويلسون الضوء بشكل يشبه الآريات أو المقطوعات الموسيقية الغنائية الأوبرالية (١٥).

كثيرا ما يقال إن مسرح الصور يذهب إلى مستويات تمتد إلى ما قبل اللغة، أي إلى عالم الأصوات والإشارات والغرائز والصور البدائية والأحلام والهلاوس والرؤى والكوابيس وإلى مستويات تمتد إلى ما بعد



اللغة، عالم التجريد والشكل والتركيب. وقد قيل الأمر نفسه ـ فيما يتعلق ببلوغ العمل الفني إلى عالم ما قبل اللغة ـ عن أعمال فاجنر نفسها أيضا.

كان فاجنر وبما يفوق كل المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له، يحاول عن عمد أن يستثير تطهيرا شبيها بالأسلوب الإغريقي في التطهير لدى جمهوره، وقد كانت كل تلك الابتكارات التي قدمها في بايرويت Bayreuth المدينة التي أنشأ فيها مسرحه الكبير العام ١٨٧٦) موقوفة على هذا الهدف. وقد اشتملت هذه الابتكارات على العودة إلى ترتيبات المناظر المرتبطة بشكل المسرح نصف الدائري Amphittheatre، وأيضا إغلاق الأبواب، وإظلام قاعة المشاهدة في أثناء الأداء، وإخفاء الأوركسترا في موضع خاص أسفل خشبة المسرح وفتح الستارة بإزاحتها إلى أحد الجانبين، وكذلك استخدام مصابيح سحرية لخلق تأثيرات بصرية. وقد كان كل شيء يعد على نحو فعال من أجل «تنويم» الجمهور، أي نقله إلى عالم خيالي، عالم من حكايات الأساطير الفائقة الجمال، عالم يستمد وجوده الخاص من اللاشعور. لقد كانت المناظر المسرحية والشخصيات وصراعاتها ومتعها الخاصة الغامرة، هي، وعلى نحو نموذجي، الصراعات والمتع المرتبطة بعالم الطفولة وعوالم الأسلاف، صراعات ومتعا تشبه الأحلام والأساطير والرموز التي زعم فرويد، ويونج بعده، أنها أمور أساسية في سيكولوجية الإنسان، وفي أمراضه العصابية أيضا [١٦].

لاحظ ماجي العام ١٩٦٩ أن فاجنر يستخدم الأوركسترا للتعبير عن المشاعر اللاشعورية البدائية، في حين يلعب صوت المغني نوعا من الدور الخاص بالأنا، فيحاول أن يعقد تسوية، أو يقدم حلا وسطا لإصلاح ذات البين بين هذه الدوافع الغريزية والمطالب الموقفية. وقد قرر فاجنر نفسه ذلك على نحو صريح فقال: «يتم تمثيل أول الأعضاء في عملية الخلق والطبيعة من خلال الآلات الموسيقية. إن ما تنطقه هذه الأعضاء الأولى من أصوات هو أمر لا يمكن تبنيه أو تحديده، وذلك لأن هذه الأصوات تحاول أن تنقل ذلك الإحساس البدائي ذاته، هذا الإحساس الناشئ عن الفوضى الخاصة بعملية الخلق الأولى، وحيث ربما لم تكن هناك أي كائنات بشرية كي تحمل هذا الإحساس في قلوبها الخاصة. أما العبقرية الخاصة بالصوت الإنساني فهي



شيء مختلف عن ذلك تماما. إنه يمثل القلب الإنساني، ويمثل كل انفعالاته الخاصة اللامحدودة، إن ما ينبغي أن نقوم به الآن هو أن نضم هذين العنصرين أحدهما إلى الآخر، فنجعلهما شيئا وحدا.

دع الانفعال الخاص بالقلب الإنساني يتمثل من خلال الصوت البشري، وذلك في مواجهة تلك الأحاسيس البدائية المتوحشة، بكل توجهها غير المتحكم فيه نحو المطلق، ودع هذه الأحاسيس تتمثل من خلال الآلات الموسيقية، إن هذه الآلات ستعمل على تهدئة وتلطيف ذلك العنف الملازم لهذه الأحاسيس، وستعمل أيضا على توجيه تياراتها المتقاطعة في اتجاه مجرى واحد محدد. وفي هذه الأثناء، فإن صوت القلب الإنساني، بقدر استغراقه في هذه الأحاسيس البدائية، سيتسع ويقوى بشكل لا محدود، ومن ثم يصبح قادرا من خلال وعي يشبه وعي الآلهة على المعايشة الخاصة لما كان بالنسبة إليه من قبل مجرد فكرة غامضة عن كل الأشياء العليا» (١٧).

كان فاجنر مصدر إلهام الفنان الفرنسي السويسري آدولف فرنسوا آبيا (١٨٦٢ ـ ١٨٩٢) وقد استوعب مسرحه المثالي بتعابير ذات شكل «موسيقي»... وحسب رأيه يعتبر المشهد المرسوم الثنائي الأبعاد زائفا بالمقارنة بالممثل الثلاثي الأبعاد. وبدلا من ذلك، تصور آبيا، تصميما لخشبة «موسيقية» ترتفع بالمسرح فوق مستوى العصر الفيكتوري، وتنقله إلى شكل من الرمزية البصرية التي تعبر عن الخصائص الداخلية للمسرحية، وقال إنه ينبغي التخلص من أضواء المقدمة الثابتة وأضواء الجوانب والحواف والظلال المرسومة على القماش ليحل محلها نظام إضاءة متنقل يسلط من الأعلى ليرسم ظلال الممثلين بوضوح على الخشبة وقد تمكن آبيا أيضا من ابتكار إيقاعات وأنماط ملائمة لتقديم الأحلام أكثر من الدراما، إلا أنه في الواقع لم يحظ إلا ببعض الفرص المناسبة لوضع نظرياته موضع التطبيق (١٨). إن آبيا هو ـ دون شك ـ أحد الرواد الكبار لمسرح الصورة.

ثمة قربة بين أعمال فاجنر الأوبرالية مثل «سيجفريد» «وبارسيفال» «وفالكيري»، وغيرها وبين مسرح الصورة. ولعل ما ذكرناه حالا عن اهتمام فاجنر بعنصر الصوت، وقدرته على التعبير عن القلب والوجود الإنساني، وكذلك بعناصر الصور والأحلام والرموز والحدوس والأنماط الأولية وعنصر



المكان والإشارات، ما يشي بشيء من هذه القرابة. ولا تقف هذه القرابة الفنية عند العناصر السابقة وحدها، حيث يهتم فاجنر وكذلك مسرح الصور باستخدام الحركة، والطقوس، هكذا كان يانيس كوكوس يقول إنه في الأوبرا «لا يمكن الاستغناء عن البعد الطقسي للعرض، وإنه يجب على كل رؤية إخراجية أن تجد الطقس الخاص بها، وأن تبتكر طقسا ملائما لها، ثم تجد بعد ذلك أسلوبا لتحويل هذه الخصوصية إلى شيء موضوعي بهدف إذابته في العرض في شكله النهائي» (١٩). كذلك الصورة والخيال أكثر أهمية في الأوبرا منهما في المسرح العادي ـ كما يشير كوكوس أيضا ـ «فلكي تزدهر الموسيقى بالكامل عليها أن تلتصق بصور ما، مما يعطي أهمية كبرى للديكور في الأوبرا وتتعدل كثافة تلك الصور من خلال الموسيقى. فهناك أولا الديكور الأساسي، ومن بعده الموسيقى» (٢٠).

وقد استخدم الفرنسيون مصطلح «الأوبرا الصامتة» لوصف عروض روبرت ويلسون، وهو المصطلح الذي أعجبه ـ كما يقول محسن مصيلحي ـ لأنه عبر عن رغبته الدفينة في خلق مسرح الصور والرؤى، مسرح يقوم بتفكيك الكلمات إلى عناصرها الأولى المعبرة عنها، كما لو كانت الكلمات جزئيات يمكن إعادة ترتيب ذراتها من جديد (٢١).

هل نعود مرة أخرى إلى ما قلناه، عن ارتباط مسرح الصورة بمستويات ما قبل اللغة وما بعد اللغة؟ نعم، فعند مستوى ما قبل اللغة توجد الأصوات والصور، وعند مستويات ما بعد اللغة توجد الأعمال الفنية والمبدَعات الثقافية والتكنولوجية، وبقيام مسرح الصورة بالمزج الخاص بين هذين المستويين دون أن يتجاهل اللغة أيضا بمعناها الإشاري وبمعناها الدلالي، ودون أن يقف عندهما كثيرا، فإنه يخلق لغة خاصة به، هي لغة مسرح الصورة، ويخلق عالمه الخاص الذي يكون فيه العرض أو المشهد المسرحي أشبه بالمجموعة أو السلسلة المتراكبة من الصور التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تتناقص في العلاقة مع سابقتها أو لاحقتها وهذا الأسلوب الفني ـ ينتج ولا شك ـ أعمالا فنية متكاملة تنتمي إلى عالم النحت أو الرسم المركب بشكل عام كما هي الحال لدى ويلسون، ذلك الذي أخذت أعماله طريقها إلى معارض الفنون التشكيلية في العالم (٢٢). هكذا تتداخل عوالم المسرح وعوالم التشكيل، هكذا تصبح لفنون الميديا ومنها فنون الفيديو



video Art وكذلك الأعمال الفنية المركبة Installation Art والتصوير الحركي Action painting وكذلك الرسم ومن ثم السينوجرافيا وجودها الخاص في مسرح الصور.

الفنون التشكيلية ومسرح الصور

قلنا من قبل إن كثيرا من الجوانب الخاصة بحرفة الممثل ومهارة المخرج له صلته بعملية التلاعب بانتباه الجمهور، وإن مهمة الممثل هي أن يضمن تحقيق رغبات المخرج فيما يتعلق بالجوانب التي ينبغي أن يركز الجمهور عليها انتباهه، وأن ذلك يتم من خلال الحركة، حركة الجسد، وتعبيريته، والصوت والإشارات والإيماءات وجوانب النشاط اللفظي وغير اللفظي والملحقات المسرحية وغيرها. ويكون المخرج كذلك مهتما أيضا بعملية توزيع التابلوهات أو الحركات على خشبة المسرح ويكون المقصود من وراء ذلك كله خلق أنماط أو طرز على الخشبة (أو الصورة الكاملة أو الكادرات في السينما في مسرح الصور) تعمل بدورها على إشباع حالة التوازن أو جذب الانتباه الفني البصري والانفعالي، فإذا اعتبرنا قوس الإطار أو البرواز المسرحي أو القوس الخاص بخشبة المسرح proscenium ARC معادلا لإطار اللوحة الفنية في فن التصوير، فإن نشر الشخصيات أو توزيعها داخل هذا الإطار المسرحي ينبغي أن يكون مشبعا أو مرضيا للجمهور، ويعني هذا أن كل الحركات ينبغي أن تتم الموازنة بينها بشكل أو بآخر. وغالبا ما يعدل المؤدون غير المحوريين مواضعهم المكانية بشكل غير ملحوظ، بعد أن يبدأ المؤدي المحوري كلامه أو حركته على خشبة المسرح، وهكذا يُستعاد التوازن الخاص بالصورة أو اللوحة الموجودة على الخشبة أو في موقع العرض [٢٣].

لقد ذكرنا من قبل كثيرا من المدارس الفنية التي تأثر بها مسرح الصورة، لكن ما نؤكده هنا هو ذلك التشابه الكبير بين طبيعة الأداء المسرحي وطبيعة اللوحة الفنية، ففي الحالتين هناك مجموعة من العناصر أو المكونات يجري التركيب الأوركسترالي بينها، وفي الحالتين هناك إطار خاص أو نافذة خاصة نطل من خلالها على المشهد أو العرض أو اللوحة، وفي الحالتين هناك تقنيات البعيد والقريب، المركزي والهامشي، الصوت والصورة والحركة، وفي الحالتين هناك الاهتمام بالضوء واللون والشكل، في الحالتين هناك محاولة لجذب



الانتباه الخاص بالمتلقين نحو المركز البؤري الخاص بالعمل أو نحو أطرافه الهامشية أو نحو مكوناته جميعها، وفي الحالتين قد يحدث العرض (التشكيلي أو المسرحي) داخل إطار وقد يحدث خارجه أيضا. فالأعمال الفنية التشكيلية الطليعية وما بعد الحداثية فنون تخرج من الإطار إلى الحياة وتحاكي الفن بالفن وتتهكم على الفن بالفن، وتعارض الفن بالفن، وليس هناك من مكان بداخلها للثبات أو الركود، بل للحركة والتدفق والتتابع والتغير والتلاعب بالأفكار والصور، وضرب المركزية وإحياء للمشهدية وللعرض وللرؤية والاستعراض، كذلك يجسد المسرح الحديث هذه الأفكار من خلال اهتمامه بالصورة والحركة والصوت والإيماءات والسلوك غير اللفظي والمزج بين تقنيات التشكيل والسينما والباليه والرقص التعبيري والاستفادة من التطورات العلمية الحديثة في فنون التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتليفزيوني والرقمي ومن تقنيات الكمبيوتر والاتصالات وغيرها، وهي تقنيات انتقلت أيضا إلى الفنون التشكيلية خاصة فيما يسمى الآن بفنون الفيديو حيث المزج بين التصوير الفوتوغرافي والتليفزيوني والموسيقي والمسرح والفن التشكيلي بمعناه المعروف والمألوف. تلعب الإضاءة دورها الكبير في الفن التشكيلي أيضا، ولعلنا نذكر ما قلناه في الفصل الخاص بالفنون التشكيلية في هذا الكتاب عن الأهمية الحاسمة للضوء والحركة في أعمال فنانين أمثال فيرمير ورمبرانت وجويا، وفناني المدرسة التأثيرية وغيرهم. في المسرح لا تكون الإضاءة أمرا مقصودا من أجل جعل المشاهد مرئية فقط، بل إن الإضاءة هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه. فالشيء أو الشخص الأكثر وضوحا أو الذي تتسلط عليه أضواء خاصة وتتعقبه قد يكون هو الذي يجذب الانتباه أكثر من غيره من الأشياء والأشخاص. وقد تستخدم الإضاءة كعامل مساعد أو بديل للمشاهد أو المناظر، كما أنها قد تستخدم لتأكيد تعبيرات الوجه الإنساني من خلال الإضاءة الأمامية وقد تستخدم لاستبعاد هذه التعبيرات من خلال إظهار الصورة الظلية أو السلويت وكذلك الشكل الخارجي من خلال الإضاءة الخلفية كما يمكن إحداث ما يشبه الشعور بالصدمة أو المفاجأة من خلال العكس أو الحركة المفاجئة للضوء والظلمة، ويمكن خلق الإحساس بالإثارة والاضطراب والاهتياج من خلال تحريك الضوء واللون من خلال أجهزة مثل الستروبسكوب والمرايا الدائرية وغيرها،



مثلما يمكن أن تحدث أضواء نيون تومض خارج غرفة نوم في فندق مثلا شعورا معينا بالإثارة أو الخوف واللون هو من الوسائل المهمة أيضا للتحكم في المزاج اللحظي أثناء العرض، سواء استخدام هذا اللون في الإضاءة أو المناظر أو الأزياء [٢٤].

تعتمد السينوجرافيا في المسرح على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت (أو المؤثرات الموسيقية والغنائية) والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف (ومع الممثلين أحيانا) لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية [٢٥].

يقول يانيس كوكوس، فنان السينوغرافيا اليوناني المعروف، «إنني أوجد بالرسم، ولا أعني هنا الرسم بوصفه فنا، لكن الرسم الذي يساعدني على التفكير، وعلى التكوين، فالرسم هو الأصل في كل شيء. وعلى سبيل المثال، عندما أقوم برسم منظر لا أرسمه كاملا، أو قد أرسمه بصورة تقريبية. وفي بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية أجمع فيها جميع الحركات التي لا يمكن أن نراها مجتمعة، ولكن هذه الحركات في مجموعها تخلق مناخ اللوحة. وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع في بعض الأحيان أن أعدل من وضع الجسم. والاستمتاع بالرسم هو طريقتي لشغل المساحة والفضاء بالأجسام. وفي واقع الأمر بالنسبة إليّ، فإن كل شيء قائم على الرسم، مما يسمح لي بعدم تجمد أفكاري، ويساعد أيضا على وقاية الحركة السينوغرافية، ويجعل دمجها في فكر العرض مستمرا» [٢٦].

إن العالم الضوئي اللوني الصوتي الحركي مهم في تجسيد الصورة على المسرح، وهكذا يقول كوكوس أيضا إن الإضاءة هي أهم ما يؤثر في الصورة المسرحية، وليس المساحة المرسومة، وإن أي مسرح مثله مثل الرسم ينبغي أن يلفت النظر عن طريق الإضاءة وتعتمد الأزياء بصورة أساسية على الإضاءة أيضا وتعتمد الصورة على تباين القيم الضوئية أو عكسها وهو التركيب اللوني [٢٧].

إن الثراء في «المناخ التشكيلي للعرض المسرحي في القرن العشرين نتج في الأساس من ارتباط الصورة المرئية بالاتجاهات التشكيلية الحديثة والمعاصرة كالوحشية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريدية ... إلخ ـ



كما سبق أن أوضحنا - ويكشف لنا صبري عبد العزيز في كتابه «القيم التشكيلية في الفنون المرئية المسرحية» عن تلك العلاقات الحميمة بين الفنون التشكيلية والمسرح والباليه، من خلال دراساته الخاصة حول فنانين عالميين بارزين اضطلعوا بتصميم المناظر والملابس المسرحية لكثير من عروض المسرح والباليه، ومن هؤلاء الفنانين، تمثيلا لا حصرا، هنري ماتيس وبابلو بيكاسو، وخوان ميرو، ومارك شاجال وماكس أرنست، وفيكتور فازاريللي وسلفادور دالي، وجورج دي كيركو وأندريه ديران وغيرهم. لقد وجد هؤلاء الفنانون التشكيليون الكبار في الفضاء المسرحي توسيعا لمجالات الرؤية التشكيلية عندما ترتبط عضويا ووظيفيا بالفنون الدرامية [٢٨].

كذلك كان فن الباليه «هو الصيغة الحية للفن المسرحي الموسيقي، وبفضل الفنان الروسي سيرجي دياجيليف (١٨٧٢ ـ ١٩٢٩) ارتفعت أهمية الفنون التشكيلية في الفراغ المسرحي حتى أصبحت تعادل في أهميتها الموسيقى وتصميم الرقص (الكوريجراف) وتتمثل الفنون التشكيلية في عروض فن الباليه في المناظر والملابس والإضاءة» [٢٩].

إن الباليه يشتمل على ما هو أكثر من الرقص على خشبة المسرح، إنه توزيع مذهل للحركة والموسيقى والأزياء والإضاءة، توزيع يخلق حالة مزاجية مميزة لدى كل مشاهد.

إن مصممي الحركات الراقصة يعبرون عن الأفكار من خلال حركات كل راقص، سواء أكانت هذه الحركات تعرض موضوعا محددا أم أنها تترك المشاهدين أحرارا في استخدام خيالهم في الاستمتاع والتفسير. ويكتب المؤلفون المقطوعات الموسيقية المصاحبة لتكتيكات الباليه الجميلة، ويقود قادة الأوركسترا الموسيقيين لأداء المقطوعات الموسيقية والسرعات المناسبة والإيقاعات والارتفاعات والانخفاضات المناسبة، ويستخدم مصممو الأزياء وخبراء الإضاءة معرفتهم الخاصة ومهاراتهم ويوظفونها لمصلحة عمليات إنتاج الباليه، ويسهم الفنانون التشكيليون أيضا في هذا المزاج الانفعالي العام المميز من خلال تصميمهم للمناظر كي تقدم ستارة المسرحية الخلفية المناسبة لكل رقصة. وأخيرا فإن الراقصين المدربين رياضيا يمزجون بين المرونة والقوة والتوازن لأداء سلسلة من الرقصات التي تحكي غالبا قصة للمشاهدين من كل الأعمار [٣٠].



مسرح الصور والعلامات

توجد العلامات حولنا وتحيط بنا كما تحيط المياه بالجزر، كما أنها موجودة في كل مكان فوق هذه الجزر أيضا، فالروائح الخاصة بالزهور أو الأطعمة هي علامات، وملامس الأقمشة أو الأخشاب أو الحرير والأجسام الحارة أو الباردة علامات، وتقلصات المعدة علامة، وظهور بقع حمراء على جسم طفل في الصباح أو المساء علامة. وتمتلئ الشوارع في المدن الحديثة بعلامات المرور التي تشير إلى الاتجاهات المختلفة، وإلى إمكان مواصلة السير أو توقفه، وتظهر آثار أقدام البشر في بعض الجزر أو الصحاري كي تشير إلى كونها آهلة بالسكان أو خالية منهم، ويظهر الممثلون على خشبة المسرح يتبادلون الكلمات والإيماءات ويؤدون هذا الدور أو ذاك، وكل هذه علامات [٣١].

وتظهر صور الفنانين والممثلين والسياسيين والمعلقين على شاشات التليفزيون، وتظهر معم الأغنيات والمسلسلات والحوارات، وهذه كلها أنظمة من أنظمة العلامات، وتظهر الألوان على لوحات الفنانين التشكيليين، وتظهر كذلك اللوحات والتماثيل في قاعات العرض والمتاحف، وتظهر علامات تدوين النوتات الموسيقية لدى المؤلفين الموسيقيين، والقصائد الشعرية والروايات والأعمال القصصية لدى الأدباء، وتظهر الأفلام والمسرحيات وألعاب الفيديو وإعلانات التليفزيون والإنترنت، وكل هذه عوالم زاخرة بالعلامات.

ما العلامة إذن ؟ العلامة في أبسط تعريفاتها هي علاقة بين دال ومدلول، وهي علاقة لا تنفصم عراها إلا لأغراض الدرس والتحليل. إنها أي وحدة ذات معنى، تفسَّر على أنها تحل محل أو تنوب عن أي شيء آخر، غيرها، هي نفسها. وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي) مثل الكلمات والصور والأصوات والأفعال والأشياء، وأحيانا ما يوصف هذا الشكل المادي والأشياء بأنه وعاء العلامة أو أداتها sign vehicle الخاصة. وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات فقط، عندما يُكسبها مستخدموها معناها، من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة. والعلم الذي يدرس هذه العلامات والشفرات يسمى علم العلامات semiotics، والشفرة code هي أنظمة إجرائية تتكون من مجموعة من الأعراف المترابطة



التي تحدد العلاقات بين الدوال والمدلولات، وتوفر الشفرات إطارا تصوريا تصبح العلامات فيه مفهومة، وتتسم بعض الشفرات بالوضوح إلى درجة كبيرة، في حين يتسم بعضها الآخر خاصة في مجال الفنون بإفساح المجال لتأويلات مختلفة.

العلامة ـ كما قلنا ـ هي علاقة بين دال signifier ومدلول signified، وفي إطار تعاليم سوسير، يعتبر الدال هو الشكل الذي تأخذه العلامة. أما لدى سوسير نفسه، وفيما يتعلق بالعلامات اللغوية، فكان الدال يعني الشكل غير المادي للصورة المنطوقة، أي صورتها الصوتية sound-image، وكان يقصد بهذا: الأثر السيكولوجي للصوت، أي التأثير أو الانطباع الذي يتركه على حواسنا. أما من جاءوا بعده فقد تعاملوا مع الدال على أنه الشكل المادي للعلامة، أي ذلك الشيء الذي يمكن رؤيته أو سماعه، أو الشعور به، أو شمه، أو تذوقه، (ويطلق عليه أيضا مصطلح وعاء العلامة أو أداتها). أما المدلول فهو، لدى سوسير، المفهوم أو التصور العقلي الذي يمثله الدال. ولا يستبعد هذا التصور أن تقوم العلامات بالإحالة إلى أشياء مادية أو طبيعية في العالم، ولا يستبعد كذلك الإحالة إلى مفاهيم مجردة، أو كيانات أو هويات متخيلة، لكن المدلول نفسه ليس محالا إليه موجودا في العالم الطبيعي. ومن الأمور المألوفة لدى بعض المفسرين الذين جاءوا بعد سوسير، أن يسووا بين مصطلح المدلول ومصطلح المضمون، كما أنهم يجعلون الشكل مساويا لمصطلح الدال، وذلك في ضوء الثنائية المألوفة، ثنائية الشكل والمضمون نفسه.

والعلامة ـ كما يشير محمد عناني ـ عنصر من عناصر الشفرة code، وأما معنى الشفرة فهو أي نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني، فالشفرة اللغوية تتكون من النظام الصوتي للكلام المنطوق أو النظام المرئي للكلام المكتوب، وشفرات التفاهم الاجتماعي بالحركات والإشارات معروفة، فإذا وسعنا ذلك المفهوم أصبحت الشفرة الاجتماعية، مثلا، تدل على أي مجموعة من القواعد المتعارف عليها للسلوك أو العمل أو اللهو، ولما يسمى بالثقافة الخاصة بمجتمع من المجتمعات، وكل عنصر من عناصرها يسمى علامة [٣٢].

وكما اقترح برجر، فإن هناك أربعة أنواع من الشفرات هي:

١ـ **الشفرة الكنائية Metonymic**: وتتمثل في مجموعة العلامات التي تجعل المشاهد يفكر في عدد من الترابطات أو الاحتمالات، مثل الصورة الفوتوغرافية التي تظهر إعلانا عن غرفة معيشة مزدانة باللوحات الفنية الثمينة والأثاث الفخم والإضاءة الخافتة والنار المتوهجة في مدفأة، مما يعمل ـ على نحو كنائي أو مجازي ـ على توصيل صورة إلى المشاهد خاصة بالرفاهية الرومانسية، أو الراحة التي تنعم بها أسرة تنتمي إلى الطبقات العليا أو الثرية. ويمكن أن يظهر هذا المشهد نفسه في عمل مسرحي كي يوحي بالدلالات الاقتصادية والاجتماعية أو التاريخية المناسبة أيضا.

٢ـ **الشفرة التناظرية Analogous**: وتتمثل في مجموعة العلامات التي تجعل المشاهد يعقد عددا من المقارنات العقلية والإدراكية، فمثلا قد يذكّر اللون الأحمر على خلفية ستارة المسرح بعض المشاهدين بالشمس قبل الغروب أو بالدم أو بالورقة الحمراء، ويعمل ذلك كله على توكيد عدد من المعاني والمشاعر الداخلية الخاصة بهذا المشاهد أو ذاك. وقد يذكره اللون الأصفر بالمرض أو الذهب أو بعيدان القمح. والإضاءة المتحركة السريعة قد تجعله يقارنها بحركات راقصة باليه وهكذا.

٣ـ **الشفرة الاستبدالية displaced**: وهي الشفرات التي تنقل المعنى أو تحوله من مجموعة من العلامات إلى مجموعة أخرى، كأن يحول المشاهد عددا من العلامات أو الأشياء التي يراها أمامه مثل البنادق والمسدسات والمدافع، إلى عدد من الرموز الجنسية الذكرية. وقد فعل هذا ستانلي كوبرك، المخرج السينمائي، في أحد أفلامه فعلا، لكن الاستبدال هنا تم من خلال حركة الكاميرا، ومثل هذه الحركة أصبحت من الآليات المستخدمة في مسرح الصورة الحديث أيضا.

٤ـ **الشفرة المكثفة condensed**: وهي مجموعة من العلامات المختلفة والمتعددة التي يتم الربط بينها لتكوين علامة مركبة جديدة، كأن يجري الربط مثلا بين صور الفيديو الموسيقية الغنائية (المسماة فيديو كليب) وبعض الإعلانات الخاصة ببعض السلع أو بعض المناطق السياحية. هنا يجري الدمج أو التركيب بين الصور أو العلاقات الخاصة بالموسيقيين والمغنين والراقصين والموسيقى وأساليب الإنتاج والقطع السريع وفنون التصوير والألوان البراقة



اللامعة واللعب بالصور، أو بالأحرى التلاعب بها، لتكوين رسالة مركبة تنقل معاني خاصة حول عالم خاص يُدعى المشاهدون إلى محاكاته أو الدخول إليه عن طريق امتلاك جزء صنمي fetish منه هو شريط الفيديو أو الكاسيت الذي ينبغي شراؤه واقتناؤه [٣٣].

من التصنيفات المشهورة للعلامات ذلك التصنيف الذي قدمه تشارلز بيرس، حيث قسمها إلى ثلاثة أنواع، هي العلامات الأيقونية iconic (وترتبط بأشكال التمثيل البصري، كالصور الفوتوغرافية والسينمائية والتليفزيونية...إلخ) وترتبط بموضوعها عن طريق التماثل والعلامات المؤشرية indexical التي تشير إلى علاقة «وجودية» بين الدال والمدلول مثل أعراض المرض (اصفرار الوجه مثلا) التي ترتبط بالمرض، وبصمات الأصابع التي ترتبط بالشخص، والصور الفوتوغرافية التي هي علامات أيقونية (تمثيل للشخص) ومؤشرية (تشير إليه) ثم هناك أخيرا العلامات الرمزية symbolic وأبرزها الرموز اللغوية التي يُتفَق عليها اصطلاحا أو عرفا داخل هذا المجتمع أو ذاك.

هكذا تكون العلامة الأيقونية علامة تماثلية وتكون العلامة المؤشرية علامة وجودية وأيقونية أيضا وتكون العلامة الرمزية علامة مجردة واعتباطية اصطلاحية، وتوجد هذه الأنواع الثلاثة من العلامات في المسرح. وقد «نشأت مقولة المسرح كنظام من العلامات ووراءها خلفية من الفكر الشكلاني الروسي، خاصة في بدايات القرن العشرين، ثم ظهرت بقوة من خلال العمل الرائد لمدرسة براغ في الثلاثينيات والأربعينيات منه. فقد طبق أعضاء مدرسة براغ منهجا سيميوطيقيا على كل الفعاليات الفنية. وكان ثمة اهتمام بأشكال متعددة من المسرح (مثلا المسرح الشعبي والمسرح الصيني) في محاولة لرصد الأسئلة، ومناطق الاهتمام الجوهرية بالنسبة إلى هذه الطريقة الجديدة في الرؤية. وكان نقاد مدرسة براغ مؤمنين بسيميوطيقا للنص والعرض معا، والعلاقات بين الاثنين» [٣٤]. وفي سعيهم إلى فهم مكونات المسرح والعلاقات بينها، وضع المنظرون التشيك فرضية تقول إن كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة، وإن العرض المسرحي مجموعة من العلامات، وأدركوا أن الأشياء العادية تكتسب على خشبة المسرح دلالة أعظم مما هي في الحياة العادية، فعلى خشبة المسرح، يمكن للأشياء التي تلعب دور

العلامات المسرحية، أن تكتسب طبيعة وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية» (٣٥). هكذا تم الاهتمام باللغة والصور والرموز والممثلين والحركات والإضاءات والألوان والملابس وغيرها من مكونات النص أو العرض المسرحي، وكذلك العلاقات المركبة أو المكثفة بينها.

وقد أعرب الكاتب المسرحي النمساوي بيتر هاندكه عن هدفه من كتابة مسرحياته؛ وهو «أن يجذب انتباه الجمهور إلى الدال ومسرحته، فضلا عن المدلول أو بديله المسرحي. وهذا يعني إيقاظ وعي الناس بعالم المسرح، فهناك واقع مسرحي يحدث في كل لحظة .... فالكرسي على خشبة المسرح هو كرسي مسرحي» (٣٦).

من المصطلحات المهمة هنا مصطلح الإغراب أو الإبراز، وهو مستمد من مجال التصوير الزيتي، ويرتبط كذلك بمفهوم نزع لثام الألفة defamiliarization لدى الشكلانيين الروس الذين قالوا من خلاله أن تجريد الشيء (المفاهيم أو الأفكار أو المواقف) من الألفة يغير علاقته بالخلفية ويبرزها. فالخداع كما قال باحث آخر بعد ذلك هو جريجوري، يخدعنا فيجعلنا ندرك أن الأصل هو الخلفية أو العكس بالعكس (٣٧). هنا لا تكتسب عناصر العرض صفة البروز من مجرد بروزها عن المألوف أو استقلالها الذاتي فحسب، بل تكتسبها أيضا من ابتعادها عن وظيفتها المقننة بحيث تصبح الحالة السيميوطيقية مستلبة وغريبة بدلا من أن تكون آلية (٣٨).

وقد تفوق المخرج ريتشارد فورمان في هذا المجال وأصبح استخدامه لوسائل الأطر framing denices السمعية والبصرية سمة أسلوبية مميزة للإنتاج المسرحي، وهذه السمة هي احتواء هذا الإنتاج على جميع الوسائل التي تبرز حكمة معينة أو شيئا أو فعلا، وتضعها داخل إطار وتؤكد عليه أو تأتي بها إلى صدارة العرض (مثلا وضعه لقدم ممثل في إطار فعلي في مسرحية حركة رأسية) vertical mobility

هناك عدد من الوظائف المعرفية التي يهتم المسرح عموما، ومسرح الصور خصوصا، بإثاراتها وتحريكها وهي: إثارة الانتباه وتنشيط الحواس وإثارة التفكير وإشباع المتعة البصرية والجمالية وتحريك الذاكرة وحب الاستطلاع والخيال والتوقع والفضول واستثارة حالة خاصة من الحوارية البصرية التي سنتحدث عنها ببعض التفصيل لاحقا.

قدم كير إيلام تصورا مهما للعلامات في ضوء تصنيف «بيرس» لها، وقد ترجمت ليزا قاسم الفصل الثاني من كتابه المشترك مع ألسندرو سيربيري وعنوانه : «سيميوطيقا المسرح والدراما»، ونحن نعتمد على هذه الترجمة في تقديم هذا الملخص. في ضوء تصنيف بيرس آن الذي قال بوجود ثلاثة أنواع من العلامات هي:

١ـ الأيقونة: والمبدأ المتحكم في علاقاتها هو التشابه، والأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمدلول. ومن أمثلة الأيقونة: الصور التمثيلية والصور الفوتوغرافية والاستعارة. والمسرح هو المجال الأمثل للأيقونة، حيث يوجد ذلك التشابه الدال بين الممثل والشخصية التي يؤديها، وحيث يكون جسد الممثل وصوته هما الأيقونة الأساسية. كذلك نجد التشابه بين الممثل والدور الذي يؤديه وبين الأدوات كالسيف مثلا، ومثيله الدرامي، وهناك في المسرح أيضا ما يسمى بالتطابق الأيقوني، حيث يكون الدال الذي يشير إلى زي حريري مثلا هو نفسه حريريا بدلا من أن يكون إيهاما تستدعيه الألوان في لوحة أو صورة مطبوعة في فيلم. ويربط المفسرون عادة بين الأيقونة والعلامات المرئية حيث يبدو التشابه بجلاء، وحيث يمكن للمسرح أن يستعين بعدد لا حصر له من الخدع، ابتداء من أشكال التمويه المعقدة وانتهاء بعرض صور في خلفية المسرح وبالفيلم السينمائي. وقد قسم بيرس الأيقونة إلى ثلاثة أنواع هي الصورة والرسم البياني، والاستعارة. وتتمثل الصورة في بعض الأشكال المسرحية التي تسمى إجمالا بالعروض أو التمثيلات الإيهامية، والتي تشجع المشاهد على إدراك العرض على أنه صورة مباشرة للعالم الدرامي. وفي الشكل البياني والاستعارة هناك صورة وتصوير ولكن لا يوجد تشابه بنائي عام بين العلامة والشيء. هكذا يستطيع الممثل في التمثيل الصامت أن يتقمص أو يحاكي شكل المائدة (رسم بياني)، وقد تصبح خشبة المسرح الخالية ساحة قتال أو قصرا (استعارة). هكذا يمكن القول إن أي شيء يسمح للمشاهد بأن يتصور صورة أو مثيلا للشيء الممثل يحقق وظيفة أيقونية.

٢ـ المؤشرات: وهي ليست كيانات مستقلة بقدر ما هي وظائف مثل الأيقونات، فقد تعين الملابس المسرحية طراز الزي الذي ترتديه الشخصية المسرحية أيقونيا، ولكنها تكون في الوقت نفسه مؤشرا على المكانة الاجتماعية لهذه

الشخصية أو حرفها ... ويمكن اعتبار جميع جوانب العرض مؤشرات بمعنى ما بسبب اتساع نطاق فصيلة المؤشرات، ففي مسرحية «لعب» play لصمويل بيكيت لا يستخدم الكشاف المركز spot light للإشارة إلى منشد كل مونولوج بطريقة تشبه الإيماءة المشيرة، بل يستخدم هذا الكشاف لحفز كل متكلم ولدفعه إلى الظلام. وهنا تكون الوظيفة العامة لمؤشرات المسرح هي ما يطلق عليه بيرس «تركيز الاهتمام». ومع أن العلامات اللغوية ـ كالكلمات ـ هي رموز وعلامات عرفية في المقام الأول، إلا أنها قد تستخدم بطريقة إشارية في حالات الضمائر (أنا وأنت مثلا)، وظرف الزمان (الآن مثلا)، والمكان (هنا مثلا).

٣ـ **الرمز:** والرمز المثالي لدى بيرس هو العلامة اللغوية. والعرض المسرحي هو عرض رمزي في جملته. وفي مسرح الصورة يكون حضور العلامات الأيقونية المؤشرية أكثر بروزا من حضور العلامات اللغوية أو الرمزية، وقد تحضر هذه العلامات الثلاثة معا بأشكال متزامنة أو متتابعة، أو بأشكال تمزج بين التزامن والتتابع [٣٩].

كذلك قد تضفي الشخصية على المؤثر الصوتي معناه، بما يرفعه من دلالته الأيقونية والمؤشرية إلى علامات استعارية للموقف النفسي للشخصية، فالنباح في مسرحية «طائر البحر» لتشيكوف الذي يدل أيقونيا وإشاريا على وجود كلب، يتحول إلى معنى استعاري عن علاقة سورين بالريف، حيث يبدي انزعاجه الدائم من هذه الأصوات بما يكشف عن شعوره بالملل من الإقامة في الريف [٤٠].

من الدراسات العربية المهمة التي استخدمت مفاهيم علم العلامات ونظرياته الأساسية، نجد كتاب رضا غالب حول «المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية / الممثل / الدور» الذي طبق خلاله مفاهيم الأيقونية والمؤشر والاستعارة وغيرها على كثير من الأعمال المسرحية العربية والأجنبية، ولولا محدودية المساحة المكرسة لها الفصل لعرضنا لهذا الكتاب بالتفصيل.

الأيقونية (Iconicity) أو الحوارية البصرية

عندما كان بروس شابيرو B.Shapiro، المخرج والمؤلف المعاصر، يتحدث عن مبادئ الأداء في الدراما المسرحية، طرح مفهوم الأيقونية iconic أو الحوارية البصرية باعتباره مفهوما يصف تلك الصور العقلية المشتركة التي



تنشأ بين المؤدين والمشاهدين داخل قاعات المسارح. وقد قال إنه توصل إلى هذا المفهوم عندما بدأ يركز تفكيره، محاولا حل تلك المعضلات الأساسية التي تنشأ خلال الأداء المسرحي، وخاصة ما يتعلق منها بذلك الصراع الأصيل بين الدراما بوصفها نصا أدبيا لفظيا أو مكتوبا، وبين الحدث المسرحي - البصري. وفي العام ١٩٨٨، وخلال مشاركته في ندوة مع الناقد المعروف و.ج.ت ميتشيل W.J.T. Mitchell، مؤلف كتاب «علم الأيقونات: الصور، النص، الأيديولوجيا» Iconology: Image, Text, Ideology طرح شابيرو المفهوم الخاص بعملية الحوار البصري بوصفه حلا للصراع اللفظي - البصري أو الصراع الأدبي - المسرحي، وبوصفه أيضا مفهوما يصف العلاقة التفاعلية التي تنشأ داخل الممثل، نفسه فتساعده على الربط بين النص الأدبي وأدائه الفعلي لهذا النص على المسرح من خلال تصوره للصورة التي يطرحها هذا النص. والحوارية البصرية كذلك علاقة تفاعلية بين الممثلين، فيما بينهم، من خلال تصور كل منهم للآخر، وهي أخيرا علاقة تفاعلية بين الممثلين والجمهور.

إن الحوارية البصرية ليست أسلوبا للأداء، ولكنها عملية تساعد على تجديد الأداء. كما أنها تساعد هؤلاء الممثلين، والمتلقين أيضا، على الوصول إلى اكتشافات جديدة حول المسرحية التي تؤدى، أو حول أي أداء إنساني يتم في أي مجال آخر، أيا ما كانت غرابته، ما دام يبدو صادقا. إن الأداء - كما يقول شابيرو - هو جانب أساسي ملازم للطبيعة البشرية، وهو يشتمل كذلك على جوانب عدة من الوعي، وتمتد جذوره إلى جوانب متنوعة من المخ لم نصل - بعد - إلى فهمها بشكل كافٍ.

ومن جوانب الوعي المهمة، التي تشكل جانبا أساسيا من حياتنا المعاصرة، ما يتعلق منها بالصور العقلية، وكذلك بالقدرة على التصور البصري. ويعتبر الأداء في المسرح - وفي غيره من المجالات الفنية - إحدى الثمار الناتجة من نمو هذه القدرة. وعندما يقوم الجمهور بمشاهدة الدراما (المسرح) فإنه يدرك ويتفهم تلك الحالة التصورية البصرية التي تحدث في عقول الممثلين الذين يؤدون هذه المسرحية، أو هذا الأداء الفني أو ذاك. ويطلق شابيرو على مثل هذه الحالة الخاصة من التفكير بالصور - imagery كما قلنا - اسم الأيقونية أو الحوارية البصرية (أو حوارية التفكير بالصور).

تعد اللوحات الفنية، والصور الفوتوغرافية، والأداء في المسرح، والسينما، وكذلك الرقص والنحت، أنشطة أيقونية. وفي الوقت نفسه، فإن القصائد الشعرية والمقطوعات الموسيقية، وأي أشياء أخرى مدركة بالحواس، من الممكن أن تكون أيقونية. وهكذا فإن الأشياء تكون أيقونية عندما يهيمن التفكير بالصور الخاص بها ويسيطر على المتلقي لها إلى درجة أنه قد ينسى تماما الشكل الفعلي لهذا الشيء أو ذلك.

على سبيل المثال ـ كما يقول شابيرو ـ فإن رقصة معينة (رقصة باليه مثلا) قد تشمل حوارية بصرية، محملة بالصور والتفكير المرتبط بها إلى حد كبير، إلى درجة أنك قد تنسى تماما أن هذا هو رقص فعلي.

تشير الحوارية البصرية إلى حضور التفكير بالصور الخاصة بشيء معين. وكل شيء في الحياة، خاصة الفنون، بما في ذلك الموسيقى والشعر وفنون الأداء (في المسرح والسينما والموسيقى والغناء والرقص والأوبرا والباليه... إلخ) يشتمل على خاصية الحوارية البصرية، فالفنون في جوهرها هي صور تستدعي صورا تكون بدورها قادرة على إثارة النشاط الأيقوني أو الحواري البصري في عقل المتلقي. إن الأعمال الفنية تعمل ـ هكذا ـ على غرس الصور ونموها وإثمارها في عقول المتلقين، وتعد أشكال التفكير بالصور الطالعة بفعل عمليات الإنبات والرعاية هي الأساس الذي يتعرف الأفراد من خلاله على الأعمال الفنية ويتذوقونها.

هكذا تكون الحوارية البصرية نتيجة لعملية التربية للذوق الفني والجمالي، وتكون تجسيدا لوجود حالة التفكير بالصور في عقول الفنانين الذين يبدعون الأعمال الفنية، وكذلك لوجود مثل هذه الحالة أيضا لدى المتلقين لهذه الأعمال الفنية.

إن الحوارية البصرية ليست هي الصور المدركة، ولكنها تستثيره هذه الصور في عقول المتلقين لها من المبدعين والمتذوقين من صور وأفكار ومشاعر وذكريات ودوافع. إن التفكير بالصور هو أحد جوانب الوعي والتفكير بالصور، وهو خاصية وجودية إنسانية، إنه موجود في البعد البصري، وكذلك في البعد اللفظي من العمل الفني، والوعي، وفي أي شيء قصد منه أن يكون أيقونيا أو حوارا يتم من خلال الصورة.

في النظرية الأدبية يشير مصطلح الحوارية البصرية (أو حوارية التفكير بالصور) إلى وجود نوع من التفكير بالصور في الأشكال غير البصرية من التعبير. ويعد مثل هذا الاستخدام اللفظي أو الأدبي دقيق الصلة بذلك الصراع التقليدي بين الشعر وفن التصوير، أو بين أشكال التمثيل اللفظية والبصرية في الفنون. وهكذا، فإن مصطلح الحوارية البصرية من الممكن أن يشير أيضا إلى عملية الاستخدام للغة في التمثيلات البصرية، ونجد مثالا على ذلك أيضا فيما يسمى بالقصائد البصرية، حيث نجد بعض قصائد أبولينير ـ مثلا ـ وقد رسمت في شكل يمثل أو يشير إلى شيء واقعي معين. ومن الأمثلة على ذلك أيضا استخدام العنوان والبطاقات الحوارية في الأفلام الصامتة، وقد كانت هذه البطاقات جيدة الصياغة من الناحية اللفظية، وشديدة الإضاءة من الناحية البصرية.

وتعكس الإعلانات اللفظية المصاحبة لبعض المسرحيات أيضا نوعا من الحوارية البصرية. وهكذا فإنه حيثما أثرت اللغة العمل الفني اللفظي بالصور، أو بتعزيز حضور التفكير بالصور في العمل الفني البصري، فإن الحوارية البصرية تكون موجودة.

إن مثل هذه الحوارية البصرية هي من الأمور القابلة للامتداد والتطبيق على أنشطة فنية وإنسانية أخرى عديدة، منها ـ تمثيلا لا حصرا ـ فنون التصوير، والنحت، والعمارة، والسينما، وبرامج التليفزيون، والإذاعة، والإعلانات، وألعاب الفيديو جيم، وغيرها.

ترتبط الحوارية البصرية بنشوء صلة عقلية وانفعالية بيننا وبين الأعمال البصرية التي نتلقاها، ومن ذلك مثلا ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية بخاصة، والجمالية بعامة، أو نتلقاها، والذي نسميه الخبرة الجمالية، والتي تحدث فينا تأثيراتها المميزة/ والتي غالبا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية أخرى غير المتعة والبهجة، مثل الشعور بالاكتشاف والتأمل والفهم، والتغير المعرفي، والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي، والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه، والأسى، والتعاطف، وغير ذلك من الانفعالات الجمالية بخاصة أو الإنسانية بعامة.

إن الحوارية البصرية لا تتعلق فقط بالأعمال الفنية؛ بل إنها قد تحدث أيضا عندما نشاهد فيلما وثائقيا، أو برنامجا حواريا من برامج التليفزيون، أو تقريرا إخباريا عن حدث مأساوي أو احتفالي، وهي ليست خاصية مقصورة على مسرح الصورة لكنها صفة مصاحبة له بالضرورة.

يحول مفهوم الحوارية البصرية الاهتمام بمشكلة المعنى من النص إلى القارئ، أي من المبدع إلى المتلقي، ذلك الذي تكون من أهم مسؤولياته أن ينتج المعنى الخاص به من خلال علاقة حوارية بصرية خاصة وخصبة مع العمل الفني، مما يؤكد أهمية المشاركة والحوار الفعال الذين يؤكد مسرح الصور عليهما بدرجة واضحة (٤١).

إن مسرح الصور مسرح يستخدم الصورة والصوت والضوء والحركة والجسد والممثل والأزياء والفنون التشكيلية... إلخ، من أجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه، والوصول به إلى حده الأقصى. إنه مسرح يهدف إلى رفع حالة الإثارية Thrillفي الجهاز العصبي للإنسان إلى أعلى مستوياتها، ويعمل على تنشيط وظائف النصف الأيمن من المخ المرتبطة بالإدراك البصري والحركة في المكان والانفعالات والعواطف والخيال والإبداع والذاكرة إلى مستويات تفاعلية كبرى ويهدف كذلك إلى استثارة حالة البحث عن الإحساسات Sensation seeking إلى الدرجات العليا أيضا، إنها حالة ترتبط بالبحث عن الإثارة والرغبة في المشاركة والاستكشاف لخبرات جديدة، وكذلك السعي نحو الخبرات العقلية والحسية الخاصة وغير المألوفة، والرغبة في إبطال مفعول الكف والملل والركود في الجهاز العصبي من خلال الصورة والحركة والنفور من الرتابة والملل وعدم الاستقرار في التفكير والانفعال والشعور.

إن مسرح الصورة ـ في رأينا ـ مسرح ديونيزي كلي النشاط، حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي وحركي وجسدي ويهتم بالأماكن والصور الداخلية التي قد تنبعث من خلال وبإيحاء صور خارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة للإحساسات الخاصة، وهذه كلها من نشاطات النصف الأيمن من المخ البشري. أما المسرح التقليدي فهو مسرح أبولوني في الغالب (إذا استخدمنا تفرقة نيتشه المعروفة للتفرقة بين الاتجاهات



الديونيـزية والأبولونيـة في التـفكيـر والفن والحـضـارة)، وذلك لأنه لفظي، حسـابي، منطقي، استدلالي، موجه نحو البيئة الخارجية، وفيه يتوحد المتلقي مع الممثل أو الحدث المسرحي الموجود في الخارج. إنه مسرح يحاول أن يشبع تلك الجوانب الخاصة من المخ التي تكون بمنزلة الذكريات البدائية والقيم النماذجية وبالشكل الذي اقترحه يونج والذي تأثر فيه، كما قال ويلسون وآخرون، بأفكار فاجنر الذي تأثر بدوره بأفكار نيتشه وشوبنهور. هنا تكون الحاجة الغلابة للمخ الخاص بالمتلقي مدفوعة نحو الإشباع من خلال الأنماط الغريبة من الأشياء والصور الزاهية الألوان، البراقة، اللامعة، العالية الصوت والإيقاعية، والكبيرة أو الكتلية، والمتكررة بشكل ممتع لا بشكل يثير النفور والملل [٤٢].

يعتمد المخرج كذلك - إضافة إلى مهاراته وخبراته الفنية والثقافية - على ما يسميه ألكسندر دين التصوير التخيلي picturization، أي «التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية بعضها تجاه بعض، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى المشاهدين دون استخدام الحوار أو الحركة .. وهكذا يكون دور التكوين هو التنظيم وإعادة ترتيب التكنيك والمزاج الخاص بالموضوع على أساس عقلي، أما التصوير التخيلي فيسهم بالمعنى أو الفكر أو الموضوع في مجموعة على المنصة أو خشبة المسرح» [٤٣].

هكذا تلعب العوامل الخاصة بالانتباه والإدراك والدافعية والوجهة الذهنية، والخبرة السابقة، والتحريفات الإدراكية، وعلاقة الشكل بالأرضية، والتغريب، ونزع الألفة عن المألوف، وإكساب المألوف صفة غير المألوف، والبروز لبعض المثيرات، والتراجع لبعضها الآخر، والإبهار البصري واللوني والضوئي والتكويني، والحركة بأنماطها التي تحدثنا عنها، والخبرة الكلية المشهدية والمؤشرات والأيقونات والرموز، والانتقائية والتوقع والذاكرة وغيرها، وتلعب دورها الخاص في مسرح الصورة، وفي الخبرة الجمالية الخاصة التي تكون موجودة في أثناء عملية التلقي لصوره وأضوائه وأحلامه.

٩ الصورة والحالة الجسمية والنفسية للإنسان

تبين تجارب الحرمان الحسي، التي سنعرض لها لاحقا في هذا الفصل، أن الإنسان يحتاج إلى المثيرات الحسية على نحو دائم، فالمخ لا يعمل من دونها، وأن أكثر المثيرات تأثيرا في نشاط المخ البشري هى المثيرات البصرية، فنحو ٨٠٪، وربما أكثر، من المدخلات والانطباعات الحسية التي نستخدمها في الحصول على معلومات عن البيئة هي مدخلات وانطباعات بصرية [1]. أما باقي المدخلات والانطباعات فتتوزع على الحواس الأربع الأخرى وبنسب متفاوتة، ويأتي السمع في مقدمتها.

لا تكون الصور البصرية التي تدخل عبر حاسة الإبصار إلى عقل الإنسان دائما صورًا عادية أو مألوفة، حيث تحدث أحيانا عمليات خداع إدراكي وصعوبات في تحديد طبيعة الأشكال المدركة على نحو دقيق، كما يحدث أحيانا بعض حالات الاختلال في طريقة عمل المخ ذاته، وتنعكس هذه الاختلالات على الطريقة التي يدرك الإنسان بها البيئة المحيطة به بصريا.

قال ليون باتستا البرتي أحد معماري النهضة الفلورنسية «على المصابين بحمى كبرى أن يتأملوا رسومات تمثل المنابع والأنهار والشلالات، فلذلك فضل على صحتهم. وإذا ما أصاب الأرق أحدا يوما ما فليتأمل ينابيع الماء فسيصبح النوم يسيرا عليه»

يجيس دوبريه

(عن كتاب: حياة الصورة وموتها - ص٩)



لعلنا نتذكر ما حدث بالنسبة إلى المشاهدين الأوائل للسينما: هؤلاء الذين جلسوا في «الجراند كافيه» في باريس في أواخر القرن التاسع عشر، وعندما بدأ الأخوان لوميير عرض فيلم وصول القطار إلى المحطة، تراجع هؤلاء المشاهدون إلى الخلف وصرخوا، ونهض كثير منهم وهرولوا خارجين من «الجراند كافيه»، لقد اعتقد كثيرون منهم أن ما يرونه هو من قبيل السحر، أو الوهم المخيف، أو الكوابيس أو الأحلام المفاجئة الهائلة الوطأة.

يحدثنا بيتس B.Bates في كتابه «طريق الممثل» The way of the actor (١٩٨٦) عن ذلك اللقاء الذي حدث بين المخرج السينمائي جون بورمان وأحد الكهنة السحرة (الشامان) في تاكوما، حينما كان يقوم بإعداد فيلمه «غابة الزمرد» في أدغال أمريكا الجنوبية، وكيف طلب هذا الساحر إلى بورمان أن يشرح له طبيعة عمله، وقد بدأ بورمان يعرف أن هذا الرجل لم يشاهد السينما أو التليفزيون في حياته، فحاول أن يشرح له طبيعة عمله ببساطة، وكان الساحر يصغي إليه باهتمام. يقول: بورمان «لقد أخبرته كيف ينبغي إيقاف مشهد معين، وكيف أن مشهدا آخر في زمان ومكان مختلفين يبدأ بعده، كما يحدث في حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيء فاهما لما أقول. وقد أخبرته عن بعض الحيل والأعاجيب التي نقوم بها. وفي النهاية كان راضيا تماما. وقال لي: أنت تصنع رؤى، أنت تقوم بالسحر، أنت طبيب ساحر، مثلي!» (٢).

لعل هذه القدرة العجيبة الشبيهة بالسحر الملازمة للصور هي التي أدت إلى عمليات التحريم، وتلك الملاحقة المتزايدة لها في الماضي، وهي التي تؤدي أيضا إلى هذا الإعجاب وهذه المتابعة المستمرة لها في الحاضر، إن الصور وتحولاتها أيا كانت، مرسومة أو فوتوغرافية أو سينمائية أو تليفزيونية أو رقمية... إلخ، تتجاوز الممكن، وتجترح المعجزات، وتأتي بالعجائب من الأمور.

إن عالم الصور يرتبط بأشكال عدة بعالم السحر والخوارق، من ناحية، ويرتبط كذلك بعالم الأحلام والكوابيس والهلاوس، من ناحية أخرى، لكن ارتباطه بعالم السحر والخوارق ارتباط يقوم على أساس العلم والمعرفة، وليس على أساس الشعوذة والخرافة. وارتباطه بعالم الأحلام والكوابيس والهذيان ارتباط يقوم على أساس علاقة الصور بالفنون من ناحية، وعلاقتها بعالم



الأمراض الجسمية والنفسية من ناحية أخرى، وهكذا تجمع الصور بين العلم والفن والصحة والمرض، وهذا ما سنحاول معالجته بشكل مناسب في ثنايا هذا الفصل من هذا الكتاب.

إذا حدقنا في شكل ملون لمدة معينة، ولتكن ثلاثين ثانية مثلا، ثم حولنا نظرنا بسرعة نحو ورقة بيضاء، أو نحو جدار أبيض تماما، فإن صورة مجمعة مكثفة من الصور، التي كنا نحدق فيها أولا، قد ترى على الورق أو الجدار وتعقبها بعد ثانية أو نحو ذلك صورة بلون مكمل للون الخاص بالصور الأصلية. وتعرف الصورة الأولى باسم الصورة اللاحقة الموجبة، في حين تعرف الثانية باسم الصورة اللاحقة السالبة، والتي وقد تستمر إلى ثوان عديدة، وقد تتحرك عندما يحرك المرء عينيه واتجاه نظرته. ويقال إن الصوِر اللاحقة السالبة هي نتيجة للتعب أو عمليات التكيف التي تحدث داخل النظام البصري للإنسان، ربما داخل شبكية العين، في حين تكون الصور اللاحقة الموجبة نتيجة لاستمرار التأثيرات الأولى للتنبيه الكهروكيميائي للعين. هكذا تختلف هذه الصور، فيما يقال عن غيرها من الصور إنها تحدث عند مستوى الإحساس أو الإدراك الحسي، أي عند المستوى الأول من عملية الإبصار، في حين تحدث أنواع الصور الأخرى عند المستوى العقلي أو المعرفي، وهكذا تكون هذه الصور سريعة الحدوث وسريعة الاختفاء، في حين تكون الصور الأخرى بطيئة الحدوث نسبيا، بطيئة الاختفاء أو التلاشي، وقد تستمر مع الإنسان سنوات طويلة. ويقال إن ظاهرة الصور اللاحقة هي الجوهر الذي قامت على أساسه في البداية فكرة التصوير السينمائي، حيث تعرض نحو ٢٤ كادرا أو صورة ثابتة بسرعة معينة فتكون صورًا لاحقة متتابعة تشكل هذه الظاهرة المسماة بالمشاهدة السينمائية التي تعتمد على العرض السريع بمعدل ٢٤ لقطة على الأقل كل ثانية لعدد من الصور الملتقطة للشخصيات والأحداث، ويؤدي تحريك الصور بهذا المعدل إلى ظهور هذه الحركة الظاهرية في السينما والتليفزيون. والإعلانات المضيئة، وأيضا في المشاهد السينمائية المصاحبة لبعض العروض المسرحية. تتأثر الصور اللاحقة بشدة واستمرار وحجم ولون الموضوع على الشبكية، وغيرها من الخصائص المميزة لعملية التنبيه البصري الأولى، ويقال عن بعض الناس إنهم قد يحتاجون إلى

تدريبات معينة كي يدركوا على نحو جيد وجود مثل هذه الصور لديهم [٣].
إن كثيرًا من صور الأغاني التي تعرضها القنوات العربية الآن هي صور لاحقة، صور لا تبقى، بل تختفي بسرعة لأنها تحدث بسرعة، ويحل بعضها محل بعضها الآخر بسرعة، صور تخاطب مستوى ما دون الوعي subliminal، وتهدف إلى الإغراء والإغواء والبيع والاستهلاك وراء الاستهلاك. ومن الظواهر الأخرى المرتبطة بالإدراك للصور في حالاتها السوية والمرضية.

١ـ الحركة الظاهرية Apparen Movement

الحركة الظاهرية أو الوهمية أو الإيهامية، هي نوع من الحركة تبدو فيه الموضوعات الثابتة كأنها تتحرك، وأبرز الأمثلة على هذا النوع من الحركة هو أفلام الصور المتحركة في السينما، فالناس في أفلام السينما يبدون متحركين عندما يجري إسقاط الفيلم على الشاشة. في واقع الأمر إن الشخصيات المصورة في الفيلم الخام لا تتحرك؛ فالصور المتحركة في السينما وصور التليفزيون هي سلسلة من الصور الثابتة جرى تركيبها معا داخل الفيلم الخام الطويل أو داخل شريط الفيديو، ويجري إدراك الحركة داخل المخ من خلال ظاهرة تسمى استمرار الرؤية البصرية (أو ديمومتها) [٤]. وقد شرحنا ذلك بالتفصيل في الفصل الخاص بالسينما من هذا الكتاب.

في العام ١٨٢٤ تحدث بيتر مارك روجيه P. M. Roget عن هذه الظاهرة، وقد اعتقد أنها نتيجة لذلك الوقت الذي تحتاج إليه أو تتطلبه صورة معينة منطبعة على شبكية العين، كي تختفي هذه الصورة أو انطباعاتها من على هذه الشبكية، ويعرف العلماء الآن أن ظاهرة استمرار الرؤية البصرية (أو ديمومتها) هذه هي أيضا محصلة للوقت الذي يحتاج إليه المخ لاستقبال الصور وتحليلها. ونتيجة ذلك فإن الشخصيات التي تكون مصورة داخل فيلم سينمائي خام تبدو متحركة بسبب نوع معين من التداخل أو الضبابية أو عدم وضوح الرؤية التامة التي تحدث بين الأطر الفردية frames (أي المساحات المخصصة من الفيلم المخصص لتسجيل كل لقطة) والتي تتحرك بواسطة جهاز العرض بمعدل ٢٤ إطارًا على الأقل كل ثانية كما قلنا سابقًا [٥].



٢ـ الأحلام المضيئة Lucid Dreams

هي تلك الأحلام التي يكون الإنسان واعيا خلالها تماما أنه يحلم، أنه يحلم ويعرف أنه يحلم وهو غارق في النوم والحلم. إنها ظاهرة ألهمت المبدعين في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى والعمارة والعلم والأدب وغيرها. كما أنها تقدم أداة علاجية جديدة للتعامل مع المشكلات الشخصية والاجتماعية والمخاوف المرضية. إنها نوع من الأحلام يشبه النوم على خشبة المسرح الذي تصحبه حركات عين سريعة Rapid Eye Movement (REM). وقد جرى تدريب بعض الأفراد في بعض التجارب التي قام بها «كايت هيرن» على الحلم بمثل هذه الأحلام المضيئة، وقيل إنها قد ساعدت كثيرين على خفض القلق والتوتر اللذين كانوا يعانونهما في الأحلام المضيئة يصبح الحالمون واعين تماما كما لو كانوا في حالة يقظة، فينظرون إلى المشاهد والأحداث ويتأملونها بنظرة ناقدة، إنهم يتصرفون كما لو كانوا في حالة يقظة أو وعي [٦]، والسبب الرئيس في هذه الإضاءة الخاصة بالحلم هو التعرف المفاجئ على حالة من السطوع المضيء في الحلم. تقول إحدى الشخصيات التي ذكرها كايت هيرن من جامعة هول بالولايات المتحدة، والتي أجرى عليها مع غيرها من الإفراد دراسات حول الأفلام المضيئة إنها رأت أختها في الحلم وهي تعرض عليها (تقدم لها) فازة (إناء زجاجيا لامعا) قد وجدتها في مكان ما، وإنها كانت تمسك هذا الإناء بيديها، ثم أسقطته على الأرض فتفتت إلى قطع صغيرة، لكن سرعان ما عادت أجزاؤه بعضها إلى بعض، والتأمت مرة أخرى مشكلة الإناء من جديد، وأنها ـ أي الحالمة ـ أدركت وهي تحلم أن شيئا ما غير صحيح يحدث، وأنها عدلت وضعها الجسمي، لكنها أدركت أيضًا أنها كانت تحلم [٧].

٣ ـ الخداعات Illusions

حينما يتطابق المدرك مع الصورة الشبكية، ولا تتطابق الصورة الشبكية مع الشيء الخارجي، أي حينما نفقد حقيقة المدرك بين الصورة الشبكية والشيء الخارجي، تكون النتيجة «خداعات». ومن الأمثلة على هذه الخداعات «ظاهرة العصا المنكسرة» bent-stick phenomenon. فحيث تتكسر أشعة الضوء حين

تمر من الماء إلى الهواء، فإن العصا المستقيمة أو (الملعقة) التي وضع نصفها في الماء والنصف الآخر خارج الماء تبدو منكسرة. ومع ذلك، فما دام هذا الفقد للحقيقة يرجع إلى أحداث في البيئة الخارجية، فإن هذه الظواهر تهم الفيزيائي أكثر من عالم النفس (٨). وقد تحدثنا عن بعض مظاهر الخداع الإدراكي هذه أيضًا في الفصل الثاني.

٤ـ الحرمان الحسي

في تجارب الحرمان الحسي، حيث يجري خفض عملية التنبيه للحواس، والتنشيط للتفكير إلى حدهما الأدنى في ظل إجراءات معملية محددة وتشتمل على غرف وأجهزة خاصة عازلة للصوت وذات ضوء محدد ولون محدد، يقال إن الهلاوس تكون هي الظواهر التي يعايشها الشخص المحروم حسيا. وقد قال روزنزفايج Rozenzweig إن حالة الحرمان الحسي حالة تماثل إلى حد ما حالات الفصام، وإن الفصام ـ في رأيه ـ يحدث بسبب انقطاع أو تشتت في العمليات الداخلية يترتب عليه تدمير الترابطات أو العلاقات العادية الخاصة بالمادة الحسية الإدراكية، وهكذا فعلى رغم أن الفصامي قد يتعرض لعمليات تنبيه كبيرة، فإنه لا يكون قادرا على استخلاص معان أو دلالات لهذا المدخل الحسي تناسب العمليات المعرفية الخاصة به.

كذلك الشخص في تجارب الحرمان الحسي يجد صعوبة في الوصول إلى معايير خاصة بالمعطيات الحسية القليلة المتاحة له. هنا لا تحدث المشكلة بسبب الانقطاع في العمليات الداخلية؛ ولكن بسبب المعالجة الخاصة للشروط البيئية الخارجية، والتي تجعل المثيرات الحسية محدودة ومجزأة ومتكررة بلا معنى. إن المهم هنا ليس هو الحرمان من المدخلات الحسية ذاتها؛ بل الحرمان من المعنى المصاحب لها، مما يؤدي إلى ظهور آثار عدة في سلوك الفرد المحروم حسيا، لعل أبرزها الهلاوس البصرية والسمعية والشمية وغيرها.

في الظروف الطبيعية، كما قال روبرتسون Robertson، تكون استجابة الفرد محصلة للتفاعل بين المثيرات الداخلية والمثيرات الخارجية. وتشير المثيرات الخارجية إلى الخبرات الحسية، كالمشاهد البصرية والأصوات والمذاقات... إلخ، في حين تشير المثيرات الداخلية إلى المشاعر والذكريات،



والصور العقلية، والأفكار. وتحت شروط التنبيه الحسي المحدود ينخفض هذا التفاعل الخاص بين المثيرات الداخلية والخارجية، ويكون السلوك خاضعا بدرجة كبيرة للتأثيرات الخاصة بالمثيرات الداخلية، وتؤدي هذه الحالة إلى نوع خاص من الانشغال الخاص والتركيز الخاص - من جانب الفرد - على مشاعره وذكرياته وأفكاره وغيرها من مثيراته الداخلية، ومن ثم يزداد ظهور الهلاوس لديه، وهنا ينتبه الفرد بشدة أيضا لما تبقى من مثيرات في البيئة الخارجية، وتزداد لديه القابلية للإيحاء والتصديق، ويزداد حضور المثيرات الداخلية التي لا تتكئ على أسس خاصة من المثيرات الخارجية. وهنا تظهر الهلاوس وغيرها من الآثار السلوكية للحرمان الحسي، مثل: تشوه في الإدراك، خلل في الإدراك للزمن، تناقص في الإدراك البصري للون، فقدان للتوجه المكانى والزمانى، تشوه في الإدراك لثبات الحجم والشكل، ضعف في القدرة على التفكير المرتب المتماسك،الشعور بوجود ما يشبه الأحلام أثناء اليقظة، وقد فسر الباحثون النتيجة الأخيرة بأنها تشير إلى حدوث هلاوس بصرية متكررة لدى هؤلاء المحرومين حسيا، وهي هلاوس تحدث بسبب الحرمان الطويل من التنبيه الحسي، مثلما تحدث هلاوس الفصاميين بسبب انعزالهم الاجتماعي والحسي والمعرفي، وعجزهم عن اكتشاف روابط ذات معنى بين ما يتعرضون له من تنبيهات حسية [٩].

٥ـ الهلاوس

تعرف الهلاوس عادة بأنها صور ذات منشأ داخلي يراها الشخص على أنها واقعية وحية وخارجية، كما في إدراك موضوع معين، وغالبا ما ترتبط الهلاوس بالذهان، وبصفة خاصة بالفصام [١٠]. وتعرف الهلاوس أيضا بأنها إدراكات متخيلة أو زائفة، وخاصيتها المميزة هي غياب موضوع الإدراك، أو غياب الواقعي لأعضاء الحس، لكن هذه الإدراكات الزائفة تبدو حقيقية بالنسبة إلى صاحبها، وتكون لها مصادر إسقاطاتها الخارجية لدى الفرد المريض، أي أن الموضوعات المتخيلة تدرك على أنها تشكل الموضوع نفسه في المكان كموضوعات واقعية متعينة، ثم في النهاية تكون واضحة جدا للمريض بحيث لا يكون لديه أدنى شك في واقعية ما يراه أو يسمعه [١١]. وعندما يفقد المرء سيطرته أو إحساسه الذاتي بالتحكم في عملياته العقلية تحدث لديه

صور خيالية متزايدة. ويحدث فقدان هذا الإحساس بالتحكم الإرادي في الصور العقلية، إما في حالات العصاب الشديدة، وإما في حالات الذهان، ومثال ذلك الهلاوس التي تحدث في الفصام، لكن تشخيص الفصام يجب ألا يقوم على مجرد وجود الهلاوس فقط [١٢]. وقد عرف ياسبرز الهلاوس بأنها إدراك زائف، وبأنها ليست تشويهات حسية أو إساءة تفسير للمدركات؛ ولكنها تحدث في الوقت نفسه كإدراك حقيقي. وعرفها أسكيرول، بأنها إدراك دون وجود موضوع مدرك، وما يميز الهلاوس عن الإدراك هو أنها تأتي من الداخل مع أن الشخص يستجيب لها كما لو كانت إدراكات حقيقية تأتي من الخارج، وهذا هو ما يميزها عن الصور العقلية الحية التي تأتي من الداخل، ولكنها تُعرَّف على أن مصدرها داخلي. وقد أشار هليرز Hilers إلى أن الهلاوس في حالة الفصام ليست صورا عقلية، وليست إدراكات حقيقية. والهلاوس قد تكون نتيجة للانفعالات العنيفة أو نتيجة للقابلية للإيحاء، أو الاضطرابات في أعضاء الحس (العين/ الأذن... إلخ)، أو الحرمان الحسي، أو اضطرابات الجهاز العصبي. وبالنسبة إلى علاقة الهلاوس بالنوم، يمكن أن تكون الهلاوس حالات خاصة من اضطرابات الوعي، فهناك هلاوس شفق الوعي Hypnogogic، التي تحدث عندما يكون المرء على وشك الدخول في حالة النوم، وهناك هلاوس غسق الوعي Hypnopompic ، التي تحدث عندما يستيقظ المرء توا من النوم. والهلاوس الشفقية تحدث خلال حالات الدوار، وتكون متقطعة، ويبدو أنها تفرض نفسها على الفرد، ولا تشكل جانبا من خبرة يشارك فيها المرء كما هو الأمر في حالة الحلم [١٣]. وقد أشار شرويدر أيضًا إلى أن الهلاوس يمكن أن تحدث في أربع فئات أو زملات أعراض أساسية هي:

(أ) الهلاوس الخلطية Confusional Hallucinations: وهنا يكون الوعي غائما مضطربا مشوشا، وتكون الهلاوس البصرية هي الأكثر شيوعا، وتتكون الهلاوس السمعية من موسيقى، وضوضاء، وكلمات غريبة، وقد يحدث أن يسمع المريض بعض الجمل المركبة.

(ب) هلاوس الإحالة إلى الذات Self - Reference Hallucinations: وهنا يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه، ويمكن أن يعطى فكرة عامة عما تقوله هذه الأصوات، ويكون المريض مقتنعا بأن الأصوات تأتي من أفراد في البيئة، لكنه لا يستطيع تحديد معنى ما تقوله هذه الأصوات.



(جـ) الهلاوس اللفظية Verbal Hallucinations: وفي هذه الحالة يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه، ويستطيع أن يستنتج محتواها بشكل دقيق، وقد يجري إرجاع الأصوات إلى أشخاص حقيقيين أو متخيلين، أو إلى الآلات الميكانيكية والأصوات هنا يدركها على أنها تسبه (تشتمه) أو تمتدحه.

(د) الهلاوس الخيالية Fantasic Hallucinations: وهنا تميل الهلاوس المتنوعة إلى الحدوث، فالمريض يصف خبرات خيالية تقوم على أساس هلاوس سمعية وجسمية وبصرية، وأحيانا يبدو أن المريض يقوم بوصف خبرات الحلم كما لو كانت حقيقية. وأخيرا فإن ما يميز الهلاوس عن الخداعات الإدراكية illusions هو أن الخداع الإدراكي عبارة عن إدراك مشوه زائف لموضوع واقعي موجود فعلا، في حين أن الهلاوس ليست كذلك حيث لا يوجد موضوع واقعي فعلا [١٤].

ويحدث الخداع الإدراكي عندما يقوم الشخص القائم بالإدراك بتحويل المنبهات الخارجية بحيث تشابه شيئا آخر غير الموضوع الخارجي الموجود في الواقع، والخبرة هنا ذاتية وحيوية، مموضعة في الخارج، وهناك إحساس طفيف بالواقع. وتحدث هذه الحالة في الحياة اليومية، لكنها ترتبط بحالات عقلية خاصة، مثل الخوف والتوقع وعدم الانتباه والتعب، ومن أمثلة هذه الخداعات: أخطاء الطباعة التي نقرأ حروفها بشكل صحيح، والأشكال التي يكونها الأطفال والبالغون من السحب، والنقوش التي على الأسقف والجدران وألياف الشجر، وكذلك ظاهرة السراب التي تحدث في الصحراء [١٥]. وفي الخداعات الإدراكية يكون وجود المنبه الخارجي شرطا أساسيا، أما الهلاوس فهى تحدث دون وجود المنبه الخارجي المناسب. كانت الخبرة الأساسية التي وقع جوليا دكين في رواية «المثل» للكاتب الروسي الشهير دستويفسكي مثلا في براثنها خبرة هلوسية هذائية عنيفة أكثر منها شيئا آخر، فالصور والأحداث التي أمامه نبعت من داخله، وتخارجت وتشكلت أمامه، وقلبت حياته رأسا على عقب. ولم يكن ذلك الشخص الآخر الذي تعقب جوليا دكين وطارده وأقض مضجعه في البيت والعمل، في الليل والنهار، سوى هلاوس بصرية وسمعية طاردته، مع أنه هو ذاته مصدرها الذي تنبعث منه، ففي أحد المشاهد البارزة في هذه الرواية نجده يعود إلى منزله شارد الذهن، مشتت الحواس، بعد أن طارده قرينه وتعقبه، ثم عندما يدخل منزله يجد قرينه

جالسا أمامه، يومئ برأسه بإشارات صداقة ومودة، إنه هو أيضا لم يخلع معطفه وقبعته، أراد دكين أن يصرخ ولكنه لم يستطع، وأراد أن يحتج، ولكنه لم يقو على ذلك، جلس دون أن يشعر أدنى شعور بما يفعل؛ فكأنه ميت رعبا، وكان هنالك ما يدعو إلى الذعر والرعب على كل حال، فقد عرف رفيقه معرفة تامة آخر الأمر، عرف أن رفيقه ذاك لم يكن إلا هو نفسه. نعم، إنه هو نفسه، جوليا دكين بشخصه، هو جوليا دكين ثان، لكنه شبيه به شبها مطلقا، مماثل له تماما، أو قل بكلمة واحدة، إنه ما يطلق عليه اسم «المثل» هو «مثل» السيد جوليا دكين من جميع النواحي [١٦].

تنتاب جوليا دكين المخاوف، ويفقد قدرته على التركيز ويهمل عمله، ويبدأ في تغيير نمط حياته، فينام كثيرا ولا يذهب إلى العمل، وفي الليل يتجول في الشوارع هائما على وجهه. إن قلقا رهيبا يهد نفسه هدا، حتى أن فكره وذاكرته يبارحانه تماما في بعض اللحظات، فلما ثاب إلى رشده، بعد إحدى هذه الغيبوبات، لاحظ أنه كان بسبيل الجري بقلمه على رزمة من الأوراق على نحو آلي لا شعوري، وسرعان ما أخذ يعيد ما كتبه لفقدانه ثقته بنفسه، فلم يستطع أن يفهم شيئا مما كتب بطبيعة الحال [١٧]. لقد يذب رأي جوليا دكين في نفسه، وفي الآخر قرينه، ففي الليل يكون الآخر أقرب إلى الوداعة، ويحاول التقرب إلى جوليا دكين، ويحاول مساعدته على إشباع بعض رغباته المحبطة، أما في النهار فيكون شرسًا محبطا، عدوانيا مراوغا. ويتفاوت رأي جوليا دكين في قرينه ومن ثم في نفسه، فهو أحيانا طيب، وأحيانا شرير، أحيانا جدير بالإعجاب وأحيانا بالاحتقار، لكن الصورة تزداد قتامة شيئا فشيئا، وتتحول إلى شر واحتقار وشراسة وعدوان. ومن خلال الصور الهلوسية النهارية، والصور الهلوسية الليلية يكشف دستويفسكي عن أعماق جوليا دكين وطموحاته ومخاوفه، إنه خاضع لسيطرة رؤسائه، يشعر بالذلة والهوان كلما تعامل معهم، إنه يخلق بداخله شخصا آخر يشبهه، لكنه يحسن التعامل مع رؤسائه، إنه يحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه في الواقع، إنه يحاول إعادة الاتزان إلى فوضى النفس الداخلية من خلال التهويمات والهلاوس والأحلام، لكن هذه الخبرة الهلوسية لم تكن خبرة جيدة مشبعة بالنسبة إلى جوليا دكين، ربما كانت كذلك في البداية، لكنها سرعان ما أصبحت خبرة كابوسية قاتمة شديدة



القدرة على إحداث الرعب والفوضى العقلية، مما جعله يهيم دائمًا على وجهه في الطرقات وفي الشوارع تصفعه هبات العاصفة، وتغرقه الأمطار. وخلال هذا الجو المرعب يظهر له قرينه دائما ويطارده، ومع تزايد الخوف والرعب والمطاردة يزداد انشطار ألم النفس وانقسامها، ويزداد تصدع العقل وانشقاقه، ويختلط عالم الحلم بعالم الواقع. «إنه يركض الآن قُدما على غير هدى، لا يدري أين يذهب، ولكنه كلما خطا خطوة، وكلما قرعت قدمه أسفلت الرصيف مرة، انبجس إلى جانبه عدو جديد كأنه يخرج من باطن الأرض، انبجس جوليا دكين جديد، انبجس ذلك الدجال نفسه، رهيبا حقيرا باعثا على التقزز والاشمئزاز كما كان، ويأخذ هؤلاء الأشخاص المتشابهون جميعا يركضون واحدا وراء آخر، فكأنهم سرب من الإوز يطارد بطلنا ويلاحقه، أصبح بطلنا لا يعرف إلى أين يهرب. أصبح لا يعرف كيف ينجو من هؤلاء الجوليا دكينات، الذين يجرون وراءه حتى تقطعت أنفاس بطلنا المسكين. وسرعان ما حاصره هؤلاء الأشخاص المتشابهون من كل جهة. إنهم ألوف. إنهم مبثوثون في كل مكان. إنهم يجتاحون جميع شوارع العاصمة. وهذا رجل من رجال الشرطة يرى نفسه مضطرا أمام هذا التراكم الفاضح إلى أن يمسك بتلابيبهم فيقبض عليهم ويحبسهم في مركز مجاور من مراكز الشرطة». واستيقظ بطلنا وقد تجمد من الخوف والذعر، وتخدرت أعضاؤه... فإذا هو يرى أن الواقع ليس خيرا من المنام [١٨].

تستثار الهلاوس البصرية من خلال التنبيه للمسارات البصرية عند أي مستوى من مستويات هذه المسارات [١٩]، وقد وجد بعض الباحثين أن الهلاوس البصرية البسيطة المتعلقة بالأضواء والألوان والظلال، مثلا، عندما تحدث تُستثار الأجزاء البصرية في الفص الصدغي من المخ، في حين تحدث الهلاوس البصرية المركبة للأشكال ذات المعنى، مثل صور الأشخاص والأشياء والأحداث، من خلال التنبيه لمناطق موجودة في الفص الصدغي من المخ [٢٠].

والهلوسة هي إدراك مزيف، نظرا إلى حدوث المدرك أو الصورة الذهنية في غياب تام للتطابق مع الشيء الخارجي. ولكي نميز بين الهلوسة والحلم، فإن الإدراك المزيف لا بد أن يحدث في سياق الإدراكات السوية. وليس من

السهل التقرير بأن مدركا معينا قد تكون في غياب الشيء الخارجي الملائم، وذلك إذا ما حدث مقترنا بالإدراكات السوية. وكثير مما يشخص على أنه هلاوس قد يكون تشوهات إدراكية أو تفسيرا خاطئا لمدركات معينة، مثل الظلال أو الأخيلة، ويكون في هذه الحالة توهماDelusion أكثر منه هلوسة.

وينظر إلى الهلوسة أيضا على أنها مصطلح ازدرائي ينتقص من القدر. وهناك أنواع كثيرة من الإدراك تحدث في غياب المنبه الملائم. فإذا قيّم إنتاجها بشكل إيجابي فإنها تسمى صورا ذهنية، وإذا قيّمت بشكل حيادي فإنها تسمى إدراكات مزيفة، ولكنها تسمى هلاوس فقط حينما تقيّم بشكل سلبي. وبغض النظر عن تعريف الهلاوس فإنها من بين الظواهر الشائقة حقا في علم الأمراض النفسية. ويمكن أن تحدث الهلاوس مع كل الكيفيات الحسية، وتعد من الأمور المشخصة للذهان، وبخاصة الفصام وإصابات المخ العضوية. وإذا كانت الهلاوس البصرية أكثر أنواع الهلاوس مسرحية وإثارة، فإن الهلاوس السمعية أكثرها شيوعا وربما كانت أغربها و«أكثرها توثيقا في التراث هلاوس الأطراف الوهمية Phantom limbs ، التي نخبرها خلال حاسة اللمس [٢١]، حين يجري بتر أحد الأطراف كالقدم مثلا لدى أحد الناس، لكنه يظل يشعر بأن هذه القدم ما زالت موجودة وأنه يشعر بآلام فيها.

العلاج بالصورة

لقد جرى الاعتقاد في بابل القديمة، وفي مصر، وفي بلاد الإغريق، وفي أوروبا في العصور الوسطي، أن الأعراض المرضية هى إدراكات أو مدركات خاصة بأرواح شريرة، وأن التفكير بالصور في الأرواح الطيبة الخيرة هو خبرة لها قوة شفائية من هذه الأعراض والأمراض [٢٢].

وبينما أصبحت التصورات حول الأمراض الجسدية أكثر مادية خلال عصر النهضة وما بعده، فقد ظلت التصورات الخاصة حول العقل كما هي، واستمر المؤيدون لوجود ما يسمى بالظواهر المصاحبة epiphenomenolist يقولون بوجود عقل روحاني موجود داخل الجسد المادي، وجرى تصور العقل كما لو كان كائنا قزما صغيرا يكون «وعيه» بالأحداث محصلة أو نتيجة للأحداث الجسدية التي ينتبه لها، لكن وعيه هذا بالأحداث لا يمكنه أن يسبب أحداثا جسدية. لقد افتُرض وجود «وعي» خاص بالأحداث الإدراكية



والمتخيلة لدى هذا الكائن الصغير، وقد كان هذا الوعي مجرد ظاهرة مصاحبة ليس لها تأثير في الظواهر الفسيولوجية أو السلوكية. بهذا جرى الفصل بين العقل والجسد، واعتبرت الصور العقلية غير ذات تأثير في حالة الجسم، ولكن التقدم في العلم والطب والتفكير سرعان ما أزال ذلك الانفصال وأعاد هذا الاتصال بين العقل والجسد، وبين الصور واستجابات هذا الجسد. وقد تزايدت الشواهد العلمية المؤكدة أن التفكير بالصور يمكنه أن يستخدم في التحكم في العضلات الإرادية، مثل تلك العضلات التي تتحكم في معدل ضربات القلب، وكذلك الاستجابات المحركة للأوعية الدموية، وأن التفكير بالصور يمكنه أن يؤثر كذلك في التركيب الخاص لسوائل الجسم، وأن يستثير استجابات إدراكية في أعضاء حسية مثل العين، وأن يزيد التحمل للتنبيهات الحسية المؤلمة، وأن يسهم في الوقاية من بعض الأمراض وفي علاجها أيضًا (٢٣).

مثلما يمكن أن تصبح الصور وسيلة للحلم ووسيلة للعلاج من بعض الاضطرابات، كذلك تكون الفنون أيضا وسائل مهمة في العلاج من الاضطرابات النفسية والاجتماعية، حين تسهم هذه الفنون بأشكال مباشرة متعمدة (استخدام أشكال محددة للعلاج النفسي بالفن) أو غير متعمدة (خلال التفاعل الفعلي مع هذه الفنون) في الحياة اليومية العادية للإنسان.

لقد أصبح معروفا أن الصور العقلية هي من أفضل الوسائل لبرمجة الجسد من خلال تعليمات عامة تساعده على التخيل والاسترخاء، والدخول في الحالات المتغيرة للوعي، المصاحبة لمواقف التأمل والتنويم والحرمان الحسي والصلاة وأحلام النوم وأحلام اليقظة وأحلام ما قبل النوم وأحلام ما بعد النوم، وحالات البهجة، والحالات المصاحبة لتعاطي المخدرات والمسكرات، وحالات تفكك الوعي والهذيان والهلاوس، وحالات الإبداع والاسترخاء والتفاؤل والأمل وغيرها. وتقول بعض الدراسات الحديثة إن المصاحبات الفسيولوجية التي تحدث خلال مثل هذه الحالات، على تناقضها، مصاحبات متماثلة إلى حد كبير، لكنها بطبيعة الحال ليست متطابقة. وقد تحدثنا في كتاب سابق لنا عن تلك العلاقات الوثيقة بين حالات الضحك والبكاء وحالات البهجة والألم (٢٤).



في العام ١٩٣٢ قال الطبيب ياكبسون إن الإنسان عندما يتخيل نشاطا ما، يحدث نوع من النشاط الإلكتروني البسيط، لكنه ملاحظ، في العضلات الموجودة في هيكله العظمي. وقد ذكرت دراسات عدة أهمية التفكير بالصور في تيسير المهارات الإدراكية البصرية بعامة، والتي تتضمن حدوث تآزر بين اليد والعين بخاصة، وذكرت دراسات عدة أخرى أهمية التفكير بالصورة في المساعدة على عمليات التأهيل للمرضى عصبيا وعضليا، وفي التحكم في النشاط الذي يؤدي إلى حدوث نوبات وتشنجات مرضية، وفي التخفف من القلق، وحسن التعامل مع الاكتئاب بعد الإصابات العضوية المساهمة، وكذلك في ارتفاع الدافعية، والثقة بالنفس، والتخفيف من الألم [٢٥].

وهناك تشابهات كثيرة يقول بها العلماء بين الإدراك والتفكير بالصور في جوانبهما الحسية والمكانية والدلالية. وقد تحدث علماء كثيرون في مجال دراسات الصور العقلية والإدراك عن إمكان حلول الصور العقلية محل الإدراك، وأن الفرق الوحيد بينهما يتمثل في حضور المثيرات الحسية، في حالة الإدراك، واحتمال غيابها، في حالة الصور العقلية، فالصور العقلية ليست كلها مرتبطة بغياب المثيرات الحسية بل قد تحدث معها، وفي ظلها أيضا، فالصور التي تقدمها لنا السينما أو التليفزيون أو الفنون التشكيلية... إلخ مثيرات حسية تستدعي استجابات إدراكية وصورا عقلية أيضًا.

وقد كانت هذه الفكرة من الأفكار المهمة في تطوير بعض أساليب العلاج السلوكي. فكثير من المشكلات النفسية تحدث بسبب وجود بعض الإدراكات والخبرات المعرفية السابقة غير السوية أو الخاطئة أو المؤلمة داخل الأسرة أو بين جماعات الأقران والأصدقاء، أو في مواقع المدرسة، أو داخل سياق العلاقات الحميمية، أو في مواقف أخرى في الحياة. وقد يتمثل حل هذه المشكلات في تغيير العلاقات النفسية التي تربط بين الإنسان وهذه المواقف. ولأنه يصعب عمليا تخيل تغيير هذه المواقف من خلال عودة المريض أو الشخص المضطرب، أو الذي يعانى سوء التوافق أو المعالج بشكل جسدي أو مادي، إلى الماضى على نحو فعلي من أجل تغيير هذه الصلات أو خلق هذه المواقف من جديد، أو إعادة النظر إليها ومحاولة حلها، أي أنه يصعب وقد يستحيل إدراكها مرة أخرى؛ لأن الماضي قد انتهى وفات، فإن الطريقة المثالية



هنا هي تصور هذه المواقف، أي تذكرها بصريا، والتفكير فيها من خلال الصور المرتبطة بها، وإعادة خلقها في الداخل بطرائق معينة، باختصار جعل الصور العقلية تحل محل المدركات الحسية (٢٦).

إن إحلال الصور محل المدركات يضع الطاقة الخاصة بطريقة تغيير خبرات المرء في العالم في أيدي المريض والمعالج. إن التفكير بالصور قد يؤدي إلى تغيير في تصورات الأفراد للواقع واستجاباتهم نحوه دون ضرورة لإحداث تغييرات جذرية في البيئة. إن الطريقة التي ينظر بها المرء إلى البيئة أو إلى العالم المحيط به هي التي يجري تغييرها هنا وإعادة بنائها.

إن أساليب علاجية سلوكية مثل: التسكين المنظم Systematic Desensitization، والعلاج الانفجاريimplosive Therapy، وإدارة الألم pain Management، وإجراءات التشريط المضمر Covert conditioning، وغيرها، تقوم على أساس آليات الإحلال والإبدال هذه، فكثير من إجراءات العلاج بهذه الطرائق تتم من خلال جعل المرضى يقومون بإنشاء أو توليد خبرات داخلية جديدة تحل محل خبرات إدراكية سابقة تتصل بالعلاقة مع العالم المحيط بهم (٢٧).

يقول الباحث أنطوني فيور إنه من خلال بحوثه على بعض مرضى سرطان الجلد في جامعة كاليفورنيا وجد أنه من المهم خفض حالات الشدة أو الضغوط أو المشقة النفسية الاجتماعية والجسمية التي يشعر بها هؤلاء المرضى من أجل تحسين حالة الجهاز المناعي لديهم، وأنه من الضرورة العمل على رفع مستوى الطاقة النفسية والجسمية لدى هؤلاء المرضى كي يستطيعوا مواجهة السرطان وتحمل أساليب علاجه. وقد وجد هذا الطبيب أن أساليب علاجية مثل التفكير بالصور، والتعديل السلوكي المعرفي، والتدريب على توكيد الذات والتنويم المغناطيسي، الذاتي هي أدوات مناسبة تساعد المرضى في التكيف مع المشقات والأزمات.

إن الأمر يعتمد هنا على تقوية ما يسمى بالحكمة الفائقة Superior wisdom للجسد وجهازه المناعي من خلال تعديل صور الشخص السلبية عن ذاته، وعن حياته، وعن مستقبله، وتقليل شعوره بالإحباط والعزلة والاكتئاب والاغتراب والغرابة. إن من الأهداف الكبرى للتفكير بالصور هنا ما يلي:

١ـ تعديل حالة الشعور بالاغتراب والغربة التي يشعر بها المرضى تجاه أجسادهم، وتخفيف مشاعرهم الضاغطة بأنهم يعيشون مع قنبلة موقوتة قد تنفجر في أي وقت، أو أن المرض يتسلل ويتحرك بسرعة وحرية داخل أجسادهم.



٢ـ تخفيض الإحساس بالضغوط والأزمات النفسية الجسمية وتقديم تدريبات على الاسترخاء لتقوية حالة المناعة ضد المرض.

٣ـ تيسير عمليات مشاركتهم في الرعاية الصحية الخاصة بهم وفي عملية العلاج مما قد يقلل من مشاعر الاكتئاب والعجز المكتسب والرفض للعلاج [٢٨].

٤ـ يؤثر التفكير في صور تتعلق بمشاعر عاطفية أو في ترابطات أو علاقات بصرية خاصة بهذه المشاعر، يؤثر تأثيرًا كبيرًا في معدل ضربات القلب، حيث يعمل على زيادتها وعلى زيادة ضغط الدم أيضًا. والتفكير في صور ترتبط بالخوف والغضب يعمل على زيادة معدل ضربات القلب، لكن الغضب المتصور يرفع معدل ضربات القلب بدرجة تفوق التفكير في صور ترتبط بالخوف. وقد وجد بعض الباحثين أن تطبيق مثل هذه النتائج مفيد في علاج بعض أمراض القلب؛ فهؤلاء المرضى يعانون توترا مرتفعًا والتفكير في صور مبهجة وسارة قد يسهم في خفض معدلات ضغط الدم لديهم.

٥- يمكن استخدام التفكير بالصور كذلك في التحكم في العضلات الإرادية واللاإرادية لدى بعض المرضى من خلال جعل هؤلاء الأفراد يفكرون في انفعالات وعواطف سارة أو في مثيرات ترتبط بها.

٦ـ وجد ياكبسون أن النشاط الكهربي للعضلات من حيث انقباضها وانبساطها electromyography (EMG) يزيد في حالة بعض العضلات عندما يتخيل الأفراد أنهم يحركون هذه العضلات وليس عندما يتصورون أنهم يحركون عضلات أخرى غيرها. كذلك وجد باحثون آخرون أن بعض عضلات الوجه تتحرك حركة دقيقة جدا عندما يفكر الأفراد أو يتصورون بصريا بعض الانفعالات الخاصة. وقد خلص بعض الباحثين هنا إلى أن تأثير التفكير بالصورة في العضلات الإرادية من الممكن أن يستخدم في تصحيح بعض الأوضاع الجسمية الخاصة، ومن ثم يسهم في علاج أمراض العمود الفقري مثلا.

٧ ـ تبين أن التفكير بالصور له تأثيره في حركة إنسان العين المتذبذبة المنعكسة في العين، وفي الحركات الإرادية للعين، وفي تحسين حدة الإبصار، وفي خفض الضغط الداخلي على العين لدى مرضى الجلوكوما.

٨ ـ التفكير بالصورة له فائدته في علاج كثير من الأمراض بشكل عام، منها تخفيض الشعور بالآلام المصاحبة لبعض الأمراض ورفع قدرة المرضى على الشعور بالتحمل لهذه الآلام.

٩ ـ حدث تحسن كذلك في بعض الحالات التي تصور فيها بعض مرضى السرطان الذين عاشوا وقتا أطول بعد أن خضعوا للجراحة والعلاج الكيميائي، أن جهازهم المناعي قد أصبح قويا إلى درجة أنه بدأ يتحرك داخل الجسم ويهاجم بشكل قوي الأورام الموجودة لديهم حتى قضى عليها، وهذه صورة مجازية لطبيعة الحال وقد وجد بعض الأطباء المعالجين أن التفكير بالصور يؤدي مثلا إلى زيادة العوامل المقوية للمناعة التي تقاتل المرض وتكافحه، وتوجد هذه الأسلحة المقاتلة عادة في جسد الشخص السليم [٢٩].

١٠ـ كذلك وجد أنه قد حدث تحسن في حالة بعض الناس الذين لديهم حساسية تجاه بعض المأكولات فلا يستطيعون تناولها، لكن تصورهم أنهم يأكلون أطعمة أخرى غير هذه الأطعمة جعلهم يتحسنون كثيرا ويبدأون في تناول هذه الأطعمة التي لم يكونوا يأكلونها.

١١ ـ خلال التدريب على أجهزة العائد الحيوي أو التغذية الراجعة biofeedback وجد أن التفكير في الصور يعمل على حدوث زيادة كبيرة في النشاط الكهربي للجلد أو البشرة.

١٢ـ وجد باحثون آخرون أن الصور البصرية الحيوية أدت إلى ظهور زيادة كبيرة في تدفق أو إفراز اللعاب في الفم خلال النشاط الخاص ببعض الصور المتعلقة بحاسة التذوق والمعروف أن زيادة إفراز الأمينوجلوبولين الموجود في اللعاب تعمل على زيادة قوة جهاز المناعة لدى الإنسان [٣٠].

الصورة والعلاج النفسي البدني

الصورة جزء حيوي من الطب، وجزء حيوي من التعامل مع الجسد، وكثيرا ما تحدث المعالجون، قديما وحديثا، عن القوة العلاجية للصورة والخيال، وقد قام الكهنة – السحرة، أو الشامانيون، الممارسون للتطبيب السحري، بمحاولة علاج كثير من الأمراض بواسطة الإيحاء والتلاعب بالصور والخيال والخدع الإدراكية وما شابه ذلك.

ترتبط الصور والخيالات بنشاط النصف الأيمن من المخ، كما قلنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب، ويلعب النصف الأيمن من المخ دورًا مهما في تكوين الصور عامة، ومنها صورة الجسد، وفي الحكم على الأشياء والموضوعات والمواقف، وفي التعامل مع الانفعالات والعواطف، وكذلك

الضغوط النفسية والاجتماعية [٣١]. وهذه العلاقة بين موضوع الصورة في المخ والمنطقة المرتبطة بالانفعالات فيه، علاقة مهمة جدًا؛ وذلك لأن الكثير من الوظائف العصبية المرتبطة بالصحة والمرض تكون ذات منشأ يتعلق بالانفعالات ومن ذلك مثلا: ضغط الدم، وزيادة هرمون الأدرينالين، وضعف الكفاءة المناعية... إلخ.

يرتبط النصف الأمامي المحمل بالصور من المخ على نحو وثيق بالجهاز الطرفي Limbic System، وهو الجهاز المسؤول عن تنشيط الانفعالات والتعامل معها، وكذلك يرتبط بالهيبوثلاموس والغدة النخامية في المخ، وهما من الأجزاء الحاسمة في الحفاظ على وظائف الجسم وتنظيمها، وكذلك في زيادة كفاءة جهاز المناعة الخاصة بالجسم. وقد كشفت بحوث هانز سيلاي H. Selye وغيره منذ خمسينيات القرن الماضي عن تلك العلاقات المهمة بين المحور الخاص بالهيبوثلاموس والغدة النخامية وهرمون الأدرينالين من ناحية، وبين الجهازين العصبيين: السمبتاوي والباراسمبتاوي من ناحية أخرى، وخاصة فيما يتعلق بالاستجابات إزاء الضغوط النفسية والجسمية والاجتماعية [٣٢].

لا تلعب الصور فقط دور المحفز للانفعالات، بل إنها يمكن أن تستخدم في ضبط الانفعالات والتحكم فيها. ويبدو أن كل أشكال العلاج النفسي تستخدم الصور بشكل أو بآخر، سواء أكان ذلك خلال التحليل النفسي من خلال التداعي الحر للصور والأفكار والذكريات، وتحليل الأحلام وتفسيرها، أم من خلال السيكودراما أو الأسلوب المسمى الصرخة البدائية Primal scream، أو غيرها من الأساليب العلاجية.

ويسأل علماء نفس الجشطلت مرضاهم أن يتصوروا أنفسهم في كل عنصر من عناصر الأحلام التي يذكرونها؛ وذلك حتى تظهر انفعالات لم يكن المريض واعيا بها من قبل (كراهية الأب مثلا). والمناقشة المتكررة لمثل هذه الموضوعات المقلقة أو المسببة للاضطراب قد تجعل المريض يعتادها ويعتبرها أمرا عاديا، ومن ثم تقل حدتها وشدتها بالنسبة إليه.

كذلك يتحدث المعالجون عن أهمية سلوك اللعب الخيالي في الكشف عن الحالات الانفعالية والتحكم فيها؛ فالصورة العقلية المصاحبة للغضب قد يصاحبها صور ترتبط بالأسنان المزمومة، في حين قد ينعكس الحزن في



صور ذات ألوان قاتمة سوداء وزرقاء، وحركات بطيئة، وعندما تكون الصور جزءا من اللعب يمكن تحويل هذه الصور القائمة إلى صور داخلية سارة يمكن اللعب بها وتحويلها وتغييرها إلى صور أخرى مبهجة تنعكس بدورها على حالة الشخص ومعاناته.

لعلنا نتذكر هنا ما قلناه في كتاب سابق لنا [٣٣] حول ذلك الشاعر غير المشهور، جيليت بيرجيس، الذي ذهب مصادفة إلى محاضرة غيرت حياته، فقد طلب المحاضر بداية من الحضور أن يضحكوا، وكيف ضحك بيرجيس معهم، وكيف تحول الابتسام والضحك لديه إلى أداة فعالة في مواجهة ضغوط حياته، ثم كيف قام بعد ذلك - وهذا ما يهمنا هنا - بقطع صورة وجه يبتسم من إحدى المجلات ثم وضعها على جدار في غرفته، وكيف أنه كل مرة كان ينظر إلى صورة ذلك الوجه الباسم، كان يبتسم أيضا، ثم كيف أنه بدأ يجمع صورًا عدة لأشخاص يبتسمون ويضحكون فتجمّع لديه ما يشبه الكتاب (الألبوم) من هذه الصور، وعندما عرضه على إحدى المرضات في أحد المستشفيات ضحكت، وأخذت الكتاب إلى الأطباء والمرضى فضحكوا. واستمر بيرجيس يجمع الصور الضاحكة ويشكل منها ألبومات يرسل بها إلى أصدقائه الذين يعانون متاعب وأزمات، وفي كل مرة كانت تصل إليه إفادات بأن أحوالهم قد تحسنت هكذا تكون صور بسيطة كافية لعلاج حالات معقدة.

يلخص بلوتشيك العلاقات بين الصور العقلية والإدراكية والانفعالات على النحو التالي:

١ ـ تمثل الصور جانبا مهما من الخرائط العقلية التي تقوم بتشكيلها داخل عقولنا حول البيئة، والتي تجعلنا نتكيف مع هذه البيئة بأشكال أكثر كفاءة.

٢ ـ تعكس الصور العقلية الحالات الانفعالية.

٣ ـ من الممكن أن تقوم الصور بتكثيف الحالات الانفعالية وزيادة شدتها.

٤ ـ من الممكن استخدام الصور في اعتياد بعض الحالات والانفعالات، أو التقليل من شدتها.

٥ ـ يمكن أحيانا استخدام الصور في مساعدة الفرد على التمكن والسيطرة على بعض المواقف الشاقة أو المسببة للإحباط أو الضغط النفسي [٣٤].



الصور وعلاج القلق

تشتمل الأعراض الجسمية المميزة للقلق على حدوث استثارة في الجهاز العصبي، وبخاصة زيادة التوتر العضلي، وزيادة التنفس، والرعشة، والتوتر الحركي، والعرق، والألم، والأوجاع الحقيقية في العضلات، وزيادة معدل ضربات القلب، والتبول المتكرر والأرق. في حين تتمثل العلامات الانفعالية في الشعور بالهم الدائم والخوف ونفاد الصبر والأفكار المتكررة المجترة، والقابلة للاستثارة، وانخفاض مستوى التركيز. ويمكن إحداث استجابات القلق هذه من خلال الحالات الفسيولوجية المستثارة بفعل مثيرات متخيلة، أو من خلال مثيرات بيئية فعلية. وهكذا، فإن الصور ذات المعاني الخاصة يمكنها أن تستثير حالة من القلق التوقعي Anticipatory Anxiety من دون وجود مثير فعلي مخيف. وهكذا يمكن إثارة الخوف من خلال إثارة القلق التوقعي أو الاستباقي بواسطة صور متخيلة، ويمكن خفض هذا الخوف من خلال الصور أيضا، التي تكون مصحوبة بتدريبات ما على الاسترخاء.

لقد أظهرت دراسات عديدة أهمية التفكير بالصورة في علاج الألم المزمن وكذلك اضطرابات القلق والضغوط، ويقوم هذا على أساس توجيه الشخص الذي يعانى القلق، ودفعه إلى التفكير في صور مبهجة وسارة، والابتعاد في الوقت نفسه عن التفكير في الصور والأحداث غير السارة.

دراسة حالة

(س) هو مريض يبلغ من العمر تسعة وخمسين عاما، مطلق، من بلاد القوقاز، كان لديه تاريخ مرضى لمدة ست سنوات يرتبط بأمراض في الجهاز التنفسي، كانت تشتد أحيانا فتصيبه بالعجز الشديد. وقد تمثلت أهم شكاواه هنا في زيادة شعوره بالضغط والقلق واضطرابات النوم، وفقدانه لوزنه على رغم شهيته الجيدة، كما كان تركيزه ضعيفا، وتراكمت لديه مشاعر القلق الحادة. وهذه العوامل كانت بمنزلة العوامل المرسبة أو المحفزة لنوبات مرض ذات الرئة التي كانت تصيبه، كما أن الخوف من النوبة المرضية التالية كان يضيف مصدرا جديدا إلى مصادر القلق المتوافرة لديه فعلا.

وقد مر هذا المريض بمجموعة من الضغوط النفسية الحادة خلال حياته. وقد أرجع أزمته الحقيقية ووحدته إلى كونه الراعي الوحيد لأمه الطاعنة في السن، وأنه قام بذلك لمدة أحد عشر عاما. وقد اضطر إلى أن يترك بيته المريح



ليسكن مع أمه في منطقة عشوائية غير مريحة بالنسبة إليه. وقد كانت أمه ـ كما وصفها ـ متقلبة المزاج، وكثيرة المطالب، كما كانت تعاني عته الشيخوخة، وتحتاج إلى عناية خاصة. كذلك كان هذا المريض قد طلق زوجته منذ خمسة عشر عاما. وعندما جاء للعلاج كان قد توقف عن ممارسة أي نشاط اجتماعي أو ترفيهي، وقد كان يشعر بالذنب والواجب والتعاسة تجاه نفسه، وتجاه أمه أيضًا.

وقد اشتمل علاج هذه الحالة على مزيج من العلاج النفسي والتفكير بالصورة والتدريب على الاسترخاء العضلي. وقد دُرِّب أولا على بعض أساليب الاسترخاء، التي تركز على التحكم في حركات التنفس بوصفها معينات معرفية وفسيولوجية تساعده على خفض القلق، ومن ثم الوصول إلى حالة مناسبة من الهدوء، وتدريجيا جرى تدريبه على التفكير بالصور لمساعدته على الاسترخاء أيضا. كان المعالج يعرض عليه أيضا بعض الصور في أثناء تدريبات الاسترخاء، ووجد أن الصورة التي فضلها هذا المريض أكثر من غيرها كانت صورة خاصة بمنظر طبيعي لمحيط كبير هادئ. وقد ذكر بعد ذلك أن هذا المشهد كان بارزا بالنسبة إليه ومهيمنا على تفكيره؛ لأنه استطاع من خلاله أن يتصور بصريا بسهولة مكانا خاصا على الشاطئ، ربطه ببعض حالات السكينة والهدوء والسعادة التي شعر بها من قبل في حياته، والتي يتمنى أن يستعيدها مرة أخرى. هكذا كان لهذا المشهد معنى شخصي بالنسبة إليه، وهكذا ارتبطت الصورة ببدايات العلاج. ثم قام المعالج النفسي بعد ذلك، بالتركيز على أساليب حل المشكلات، والاستراتيجيات المعرفية لمواجهة الضغوط، والتخفف من الاكتئاب والقلق، وتقديم المساعدة النفسية العامة للمريض. وقد جرى تنفيذ أساليب التدريب على الاسترخاء العضلي والتفكير بالصورة والعلاج النفسي لمدة شهرين في عيادة المعالج. كما مارس المريض التفكير بالصورة والاسترخاء بمعاونة جهاز تسجيل مسجلة عليه التعليمات الخاصة بتدريبات الاسترخاء في بيته أيضا. وقد كان يقوم بالتركيز على الصورة التي أحبها لمدة خمس عشرة دقيقة في أثناء ممارسته لتدريبات الاسترخاء. وتدريجيا تحسنت قدرته على توجيه نفسه عبر المشهد المتخيل؛ حيث أصبح يقوم بذلك بنفسه بعد ذلك، دون مساعدة من الطبيب أو جهاز التسجيل. وتدريجيا قرر هذا المريض حدوث انخفاض في شعوره بالقلق والتوتر العضلي، كما حدث لديه انتظام في النوم، وتزايدت دافعيته إلى المشاركة في نشاطات ممتعة بالنسبة إليه، مثل طهو الطعام، وإعداد الخبز، وما شابه ذلك

مما كان يسره في الماضى، وفي النهاية قال هذا المريض إن معدل تكرار نوبات أمراض الرئة التي كان يعانيها قد تناقص بدرجة واضحة، كما أن مخاوفه وقلقه المتزايد من مهاجمة هذه النوبات التالية له قد تناقصت بدرجة واضحة أيضا[٣٥].

بعض أساليب العلاج النفسي بالصور

استخدم التفكير بالصورة من خلال مدارس سيكولوجية عديدة في العلاج النفسي، فقد استخدم المعالجون السلوكيون أساليب التخيل والتفكير بالصورة في شكل تدريبات ضمنية داخلية، وكذلك عمليات التسكين المنظم. أما المعالجون المتوجهون من خلال التحليل النفسي فقد استخدموا صور الأحلام في مساعدة المرضى على الوصول إلى استبصارات خاصة حول العمليات الديناميكية الأساسية لديهم والمسؤولة عن مشكلاتهم واضطراباتهم. واستخدم المعالجون من أتباع مدرسة الجشطلت، وكذلك أتباع مدرسة العلاج المتمركز حول العمل لدى روجرز خاصة، استخدموا الأشكال المجازية والرمزية من التفكير لمساعدة عملائهم على فهم طبيعة صراعاتهم وشخصياتهم [٣٦]. ومن أساليب العلاج النفسي المستخدمة هنا:

١- الأسلوب المسمى التسكين المنظم Systematic desensitization: يهدف إلى تعديل السلوك من خلال إبطال مفعول القلق أو المخاوف، أو تخفيضها على نحو متدرج، يبدأ هذا الأسلوب بالتدريب على الاسترخاء العضلي من خلال إجراءات شبه تنويمية، أو بالطريقة التي وصفها الطبيب ياكوبسون العام ١٩٢٩، وأصبحت منتشرة بعد ذلك [٣٧]. وبمجرد أن يتعلم المريض كيف يمكنه أن يسترخي يقدم إليه الشيء المثير للخوف بشكل تدريجي، عادة من خلال عمليات اقتراب تدريجية متخيلة تقترب تدريجيا من المصدر النهائي أو الأصلي المثير للخوف، فإذا كان الشخص يخاف مثلا من القطط، فإن ذلك يمكن أن يتم من خلال خطوات متدرجة مثل:

أ - أن يقرأ كلمة قطة على بطاقة ورقية.

ب - أن يسمع كلمة قطة ينطقها شخص آخر.

ج - أن يسمع مواء قطة.

د - أن يتخيل قطة تمشي في حديقة بعيدة عنه.

هـ - أن يتخيل قطة موجودة خارج المنزل.

و - أن يرى صورة قطة في كتاب.



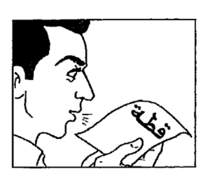
ز ـ أن يرى صورة قطة في فيلم سينمائي أو برنامج تليفزيوني وقد يُطلب إليه رسمها.

ح ـ أن يرى قطة حقيقية على مسافة منه بينما يمسك شخص بها بين ذراعيه وهي ترقد هادئة هناك.

ط ـ أن يرى قطة في الشارع من نافذة بيته.

ى ـ أن يلمس هذه القطة الموجودة مع الشخص الآخر.

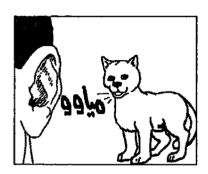
ك ـ أن يلمسها ويحملها بنفسه بين ذراعيه...إلخ (انظر الأشكال التوضيحية التالية).



أن يقرأ كلمة قطة على بطاقة ورقية



أن يسمع كلمة قطة ينطقها شخص آخر

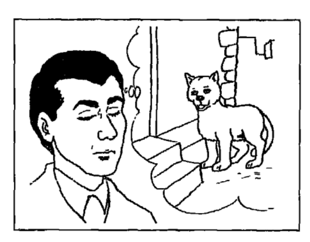


أن يسمع مواء قطة





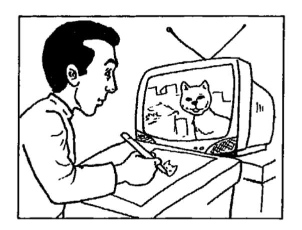
آن يتخيل قطة تمشي في حديقة بعيده عنه



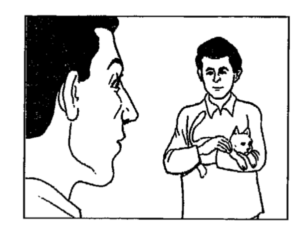
أن يتخيل قطة موجودة خارج المنزل



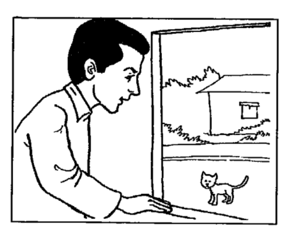
أن يرى صورة قطة في كتاب



آن يرى صورة قطة في فيلم سينمائي أو برنامج تلفزيوني وقد يطلب إليه رسمها



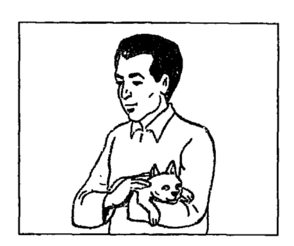
أن يرى قطة حقيقية على مسافة منه بينما يمسك شخص بها بين ذراعيه وهي ترقد هادئة هناك



أن يرى قطة في الشارع من نافذة بيته



آن يلمس هذه القطة الموجودة مع الشخص الآخر



أن يلمسها ويحملها بنفسه بين ذراعيه

٢ـ في أساليب علاج القلق الشديد أو غيره من اضطرابات السلوك: تعد تكنولوجيا المردود الحيوي Biofeedback من الأساليب المفيدة، فهنا يتعلم الأفراد أن يتحكموا في العمليات الخاصة بأجهزتهم العصبية المستقلة على نحو سريع إذا زودوا بمعلومات مصورة أو تصويرية graphic مباشرة فيما يتعلق بتقدم أدائهم أو تحسن حالاتهم. فالاسترخاء العقلي، مثلا، يرتبط بنمط معين من التذبذبات المنتظمة في موجات المخ الكهربائية يسمى إيقاع ألفا Alpha Rhythm، ويكون الوصول إلى حالة الاسترخاء العقلي هذه ممكنا على نحو أكثر كفاءة، إذا كان الشخص قادرا على مراقبة النشاط الكهربائي المستمر لمخه على شاشة عرض تليفزيونية. وخلال التعلم لكيفية إنتاج موجات ألفا على الشاشة، يكون من المأمول أن يتعلم الفرد كيفية إحداث حالة الاسترخاء بنفسه ولنفسه.



وتعتمد بعض برامج الاسترخاء العضلي الآن على التعامل مع الكمبيوتر الشخصي، ومنها مثلا مجموعة برامج تسمى: «استرخ أكثرRelax Plus ، وهي تشتمل على جهاز إحساس لقياس درجة التوتر أو الضغط النفسي، وهو جهاز على شكل أقطاب كهربائية electrodes. ويرصد هذا الجهاز عملية التوصيل الكهربائي خلال الجلد. ويوجد أيضًا جهاز إرسال يعمل بالأشعة تحت الحمراء، يحول البيانات الخاصة بالشخص ويظهرها على شاشة الكمبيوتر. ويبدأ البرنامج بصورة سمكة تعوم نحو الأمام عندما يكون الشخص مسترخيا، وتعوم إلى الخلف عندما يكون أكثر توترا. ومع زيادة استرخاء المرء تتحول السمكة إلى عروس بحر، وتخرج جميلة من الماء، وتتحول إلى فتاة تمشي بخفة على أحد الشواطئ الاستوائية، ثم تتحول الفتاة إلى ملاك يحلق بدوره في الفضاء، وفي النهاية يكون كل ما يتبقى على شاشة الكمبيوتر هو نجمة ورسالة تهنئة [٣٨].

٣ـ تصور الهدف Goal imaging: ويعني هذا الأسلوب التفكير بالصور البصرية من أجل رفع معدل الإنجاز لدى الشخص، كأن يتصور أحد الطلاب أنه أينشتاين أو بيكاسو أو نجيب محفوظ أو أحمد زويل أو بافاروتي، مغني الأوبرا المشهور، أو رونالدو أو بيكهام أو زين الدين زيدان... إلخ. إن هذا الأسلوب يجمع بين الصورة البصرية والتفكير في القدوة أو النموذج مما قد يجعل الدافعية ترتفع، ومن ثم يتجاوز المرء الشعور بالقلق أو اللامبالاة أو الكسل المرتبط باليأس العادي أو اليأس المكتسب.

٤ـ العلاج بالفن: هنا تستخدم الصور المستمدة من بعض الأفلام السينمائية أو الأعمال المسرحية أو الفنون التشكيلية أو الصور الفوتوغرافية في العلاج النفسي لبعض اضطرابات السلوك، ويكون الهدف هنا زيادة تفهم الشخص لحالته من خلال توحده مع الحالات التي تعرضها الصور، وتعتبر أساليب العلاج النفسي التي قدمها مورينو والتي تسمى السيكودراما من الأساليب المهمة هنا.

الأساليب السيكودرامية Psychodramatic Techniques:

هناك عدد من الأساليب التي يمكن تبنيها أو الاعتماد عليها داخل المسار الخاص بالعلاج السيكودرامي. والأساليب التي سنصفها مختارة من كتابات مورينو نفسه، وكذلك من المراجعات التي قام بها بلاتنر وغيره من الباحثين لهذه الأساليب ومنها:

١ـ القرين The double:

يشتمل هذا الأسلوب على استخدام «أنا مساعدة» auxiliary ego كي تلعب الدور الخاص «بالأنا الأخرى» alter ego أو الذات الداخلية الخاصة بالمريض. وهو أسلوب يشابه ما كانت تقوم به الجرادة «جيمني» في أحد أفلام والت ديزني، على نحو خاص، من وراء الشخصية الرئيسية كي تعبر عن الأفكار والمشاعر العميقة بهذه الشخصية الرئيسية. فإذا كانت هذه الشخصية الرئيسية واقعة في براثن صراع محتدم بين «صوتين داخليين» أو أكثر (أي جوانب مختلفة من الشخصية)، فقد يجري الاعتماد في هذا الأسلوب على أكثر من «أنا مساعدة». ومن الممكن أن يقوم هؤلاء «القرناء المتعددون بالحديث اللفظي معبرين عن جوانب مختلفة من الصراع، وذلك من أجل مساعدة الشخصية الرئيسية على رؤية القضايا المختلفة بشكل أكثر وضوحا. إن الأمر هنا شبيه بتقسيم شخصية المريض على نحو مقصود وفقا للمسارات الخاصة بالهو id والأنا ego والأنا الأعلى superego أو أي نوع آخر من التقسيم المناسب، «وبشكل يمكن» من استحضار الضغوط المتصارعة، وعلى نحو سريع، إلى مستوى السطح، بحيث يمكن الوصول إلى قرارات مناسبة حول السلوك في المستقبل.

أحيانا ما يكون هناك قرين ما منسوب دوره إلى أشخاص آخرين مشاركين في الدراما. فقد يكون القرين هو الشخص المساعد الذي يقوم بدور الأب أو هو المخرج ذاته. بل إن أحد أفراد الجمهور قد يُعطى الدور الخاص بقرين ما. فمثلا إذا كانت «الدراما» قد وصلت إلى مرحلة العجز عن التقدم من خلال استغراقها في حالة من الإطناب العقلي الباعث على الضجر، فإن القرين الموجود بين الجمهور قد يقف فجأة وراء الجمهور ويقول بصوت مرتفع: «أنا أشعر بالملل»، «أنا أريد لهذا الأمر أن ينتهي». ويكون الأمل معقودا على أن مثل هذا التدخل قد يحفز استجابة ما يمكنها أن تثري الفعل الدرامي بعد ذلك.

٢ـ الانعكاس المرآوي Mirroring:

يتمثل أحد الاستخدامات الخاصة لأسلوب القرين في توفير نوع من «المردود» للشخصية الرئيسية في الدراما، من خلال العكس Reflecting، أو الإظهار الحرفي مرة أخرى لأوضاعه الجسمية وإيماءاته وتعبيراته، أو المحاكاة الخاصة لتعليقاته اللفظية أو لنغمات صوته. ووفقًا لما قاله مورينو



واتباعه، فإن هذا الأسلوب قد يكون مفيدا باعتباره وسيلة لاستثارة العدوان البنائي، ومن ثم التغير لدى الشخص الرئيسي هذا على الرغم من أن هذا الأسلوب قد يكون قاسيًا ويحتاج إلى نوع خاص من المعالجة الحكيمة.

٣. النجوى The soliloquy:

خلال أسلوب النجوى هذا، يظل الحدث الخاص بالدراما صامتًا لفترة من الوقت، خلالها يكون الشخص الرئيسي مستغرقًا في حالة من البوح أو الكشف لأفكاره ومشاعره العادية للجمهور وللممثلين الآخرين المشاركين معه. إنه يلتفت برأسه وعلى انفراد كأنه يخاطب نفسه، ومن خلال نغمة صوتية مختلفة أكثر همسا، يعبر عن مشاعره الداخلية في ضوء علاقتها بالحدث المسرحي الذي يقع الآن، ويقال إن هذا الأسلوب مفيد في توصيل المشاعر التي تستثيرها أحداث معينة، وهي مشاعر قد لا تكون قابلة للملاحظة إذا لم يستخدم هذا الأسلوب. وهناك تفريعة أو شكل خاص من هذا الأسلوب المسمى «سر وتكلم Walk and Take»، وخلاله يقوم المخرج بقيادة الشخص الرئيسي في الدراما بعيدا عن الحدث المسرحي، وهو الحدث الذي يظل «متجمدًا»، وذلك كي يستكشف هذا الشخص مشاعره بعد ذلك، على نحو أكثر عمقًا.

٤. المونولوج The monologue:

المونولوج هو نجوى ممتدة، يضطلع خلالها الشخص الرئيسي بكل أدوار الممثلين الآخرين، ويغير موضعه على خشبة المسرح على نحو يتفق مع تغير هذه الأدوار. ويصل هذا الأسلوب إلى درجة العرض الموجه أو المتحرك ذاتيا والخاص بإنسان واحد one-man show. وقد يكون هذا الأسلوب مفضلا بالنسبة إلى المرضى الذين يجدون أن التلقائية الخاصة بالأدوات المساعدة قد تكون مثيرة للاضطراب الشديد لديهم، أو بالنسبة إلى هؤلاء الذين يصرون على ضرورة أن يُعاد التمثيل الدقيق للسيناريو الخاص بهم على نحو طقسي، ووفقا لتذكرهم له في ضوء خبرتهم الأصلية الخاصة.

٥. قلب الدور أو عكسه Role Reversal:

هناك أسلوب آخر أحيانا ما يستخدم في السيكودراما، ويشتمل هذا الأسلوب على تبادل الأدوار بين الأفراد خلال بعض الفواصل التمثيلية الحاسمة. فمثلا قد يطلب من أحد الأزواج أن يقوم بالدور الخاص بزوجته،

بينما قد يقوم من كان يؤدي دور الزوجة بدور الزوج، أو أن الابن قد يطلب منه فجأة أن «يشب عن الطوق» ويقوم بدور الأم. والفوائد المفترضة من وراء هذه الإجراءات متمثلة في جعل الشخص الرئيسي يرى وجهة نظر الأشخاص الآخرين ذوي الدلالة أو نظرتهم الخاصة، إلى حياته هو شخصيا، ويكون الأمل معقودا هنا على أن مثل هذا الاستبصار قد يؤدي إلى تغييرات إيجابية في الاتجاهات والسلوك.

وفي الواقع، يعد هذا الأسلوب إجراء تدريبيا، خاصة على تقمص دور الآخرين، مما قد يزود المرضى بتفهم أفضل لمواقفهم الخاصة من بعض القضايا أو الأمور.

وهناك مبرر آخر لاستخدام أسلوب «عكس الدور»، ويتمثل هذا المبرر في أن هذا الأسلوب قد يفتح طريقا يزيل من خلاله «الانسداد» الموجود في السيكودراما، وهو الانسداد الذي قد يرجع إلى وجود «أنا مساعدة» تقوم بتمثيل الدور الخاص بأحد الآخرين ذوي الدلالة على نحو سيئ. فمن خلال قيامه هو نفسه على نحو مؤقت بهذا الدور الخاص بآخرين، قد يقوم الشخص الرئيسي بتصحيح مناسب، مع إحداث أقل ضرر ممكن في السيكودراما، ويمكن أن يستخدم أسلوب «عكس الدور» أيضا من خلال شخصية رئيسية معينة لتوضيح الطريقة التي يريد هو نفسه أن يعامل من خلالها بواسطة شخص آخر، وإن لم يشر من خلال ذلك، إلى الحل الممكن للصراع.

٦ - أسلوب الغيبة أو النميمة The behind the back technique:

يرتبط بأسلوب عكس الدور ذلك الإجراء الذي يشتمل على قيام الشخصية الرئيسية بإعطاء ظهرها للآخرين و«التسمع» أو التصنت على ما يقولونه عنها في غيابها. فإذا لم يسيطر الغضب الشديد أو لم تستول حالة من الشعور الحاد بتهديد الذات على هذه الشخصية، فإن هذا الأسلوب قد يمنحها استبصارا كمنظور أو وجهة نظر الآخرين، إن هذا الأسلوب قد يمثل طريقة متسمة بالفاعلية في اكتشاف المرء جوانب القوة وجوانب الضعف الخاصة به كما يراها الآخرون، أي طريقة لتحريض المريض المكبوت أو المكبوح انفعاليا نحو التعبير التطهيري عن انفعاله الانتقامي أو الثأري إزاء من يسخرون منه أو يغتابونه. أو قد يعد هذا الأسلوب وسيلة للمواجهة مع المخاوف «الاضطهادية»، حول ما قد يقوله الآخرون حول هذا الشخص.



٧ـ أساليب أخرى:

من بين الأساليب الأخرى المستخدمة في لعب الأدوار التي أحيانا ما تستخدم لأغراض خاصة نحو الأساليب التالية: عرض الهلوسة والحلم dream and hallucination Presentation (أي تمثيل التخييلات الجوهرية لدى الشخصية بحيث يجري توصيلها على نحو بصري مرسوم للآخرين، بدلا من مجرد الوصف اللفظي لها). وإسقاط المستقبل future projection، وفيه يصور المريض في شكل درامي ما يعتقد أن المستقبل يخبئه له. ودراما التنويم hypnodrama، وهي شبيهة بالفقرات التي تقدم في قاعات الترفيه في الملاهي الليلية). والصدمة السيكودرامية Psychodramatic shock، وتشتمل على الاستدعاء أو التذكر المتعمد للذكريات المؤلمة على أمل التخلص من الأثر المعوق لها على الشخصية [٣٩].

على كل حال فإن استخدام الفنون عامة، ومنها فنون الصورة، في العلاج النفسي والجسمي هو من الموضوعات النامية الآن بشدة، وهي تحتاج بمفردها إلى كتاب مستقل.



10 الصورة في عصر العولمة

الصورة في كل مكان

نحن محاطون اليوم، كما قلنا، بالصور، ففي كل زاوية نتلفت إليها تواجهنا الصور، الصور موجودة في كل مكان، في البيت حيث نجد التليفزيون والفيديو وألعاب الفيديو جيم، وفي الشارع، وملاعب الكرة، ووسائل المواصلات حيث الإعلانات الثابتة والمتحركة، المضيئة وغير المضيئة. لقد أصبحنا نعيش فعلا في حضارة الصورة كما قال ريتشارد كيرني [1]، ولم يعد ممكنا أن نفكر في كثير من أمور حياتنا السياسية والاقتصادية والتربوية والترفيهية من دون أن نفكر في الصور. إن يومنا مزدحم بالأخبار السياسية التي تتدفق عبر أجهزة التليفزيون، من خلال النشرات الإخبارية والبرامج الحوارية والصحف اليومية، وهناك كذلك أخبار المال والاقتصاد، وهناك الأفلام والمسلسلات والأغاني والألعاب الرياضية. وهناك التفكير في نجوم هذه المجلات ومحاولات الشباب محاكاتهم والتوحد معهم. لقد أصبح عالم النفس البشرية عالما تشغله صناعة الصورة إلى حد كبير.

«عندما يتغير العالم الواقعي ويصبح صورا بسيطة، فإن هذه الصور البسيطة تصبح هي الكائنات الواقعية»

ديبور



أظهرت بعض الإحصاءات الحديثة أنه منذ ظهور التليفزيون المتعدد القنوات في الولايات المتحدة لم يشاهد نحو ٥٠٪ من الأطفال الأمريكيين تحت سن الخامسة عشرة برنامجا واحدا منذ بدايته حتى نهايته. إن هذا يدل على وجود حالة من حب الاستطلاع البصري الشديدة التي جعلت هؤلاء الأطفال يتحولون دائما من قناة إلى أخرى هروبا من الملل، وبحثا عن الجديد الذي قد يكون موجودا في قناة أخرى غير التي يشاهدونها. لقد جعلت مثل هذه الظواهر بعض المعلقين يقولون إن الانتقال مما سماه ماكلوهان «مجرة جوتنبرج» Gutenberg Galaxy الخاصة بالطباعة، والميديا المرتبطة بها، إلى قرية الاتصالات العالمية، أو العالم الذي أصبح مثل القرية الواحدة التي تربطها الاتصالات الإلكترونية، قد كان انتقالا جذريا بشكل أثر - على نحو خطر - في العلاقة التقليدية المعروفة بين التربية والثقافة، فقد حلت ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة. ولم تعد العين المعاصرة عينا بريئة أو ساذجة، فما نراه اليوم يأخذ شكله الخاص من خلال صور جرى إعدادها وتجهيزها بطريقة معينة من قبل، إن هناك فرقا جوهريا بين صور اليوم وصور الماضي؛ ذلك لأن صور اليوم تسبق الواقع الذي يفترض أنها تمثله بينما كانت صور الماضي تجيء تالية للواقع ومتوقفة عليه.

لقد أصبح الواقع صورة شاحبة من الصورة. إن الصورة هي الأساس وليس الواقع، والصورة أصبحت تسبق الواقع وتمهد له، الصور تحدث أولا ثم تحدث المحاكاة لها في الواقع. لم تعد الصورة محاكاة للواقع؛ بل أصبح الواقع أشبه بالمحاكاة للصور، انظر إلى هذا في سلوك الشباب الذين يحاكون سلوك الممثلين ولاعبي الكرة ونجوم الغناء، وما يرونه في الأفلام والمسلسلات، انظر إلى محاكاة الأطفال سلوك بعض الشخصيات الخيالية في برامج الكرتون وألعاب الفيديو، انظر إلى موضوع صناعة الصورة في سلوك بعض السياسيين وبعض نجوم المجتمعات الحديثة.إن صورة الميديا التي تمثل بعض السياسيين في كثير من بلدان العالم اليوم يكون لها دورها البارز في نجاحهم في الانتخابات، وفي استمرارهم في أداء مهامهم بشكل ناجح أو فاشل، وما تقدمه القنوات الفضائية اليوم من بعض الأحداث السياسية كثيرا ما يكون أشبه بالمجموعة أو الباقة البصرية المفعمة بالوقائع والصور والأحداث المثيرة للانفعالات والحواس والذكريات والمشاعر مع أنها كثيرا ما تكون صورا زائفة أو شبه حقيقية، ولا تتضمن الحقيقة كلها بسبب ما نعرفه اليوم عن مراقبة الصور والتحكم

فيها، وتوجيه الكاميرات إلى زوايا خاصة في عصر تتعالى فيه كل يوم صيحات الادعاء بالإعلام الحر والمشاركة وديموقراطية المشاهدة، وما شابه ذلك من مزاعم. في مجال الاقتصاد أحيانا ما نجد الآن في مجتمع الاستهلاك إنتاجا مستمرا للسلع يجري تحت وطأة الحضور الخاص والشهرة الخاصة لماركة أو علامة تجارية معينة، وتحت الإغواء الخاص بالإعلانات المصاحبة لهذه الماركة أو العلامة، وهناك وعي متزايد كذلك في مجال الثقافة الفنية بأن الصور قد حلت محل الواقع الأصلي، ذلك الواقع الذي يتوقع من الصور أن تحاكيه أو تعكسه أو أن توازيه أو تخلفه حسب النظريات الفنية والنقدية الماضية.لقد أصبح من المستحيل الآن الفصل بين الواقعي والمتخيل، وقد أدى هذا إلى ظهور أزمات في مجال الفنون الحديثة (هنا نجد الكتابات التجريبية الحديثة لبورجس وبيكيت ـ مثلا ـ التي حاولت أن تكتشف حالة الانهيار التي حلت في العلاقة التقليدية بين الخيال والواقع.كما أننا نجد أفلاما، قدمها جودار وفيليني وغيرهما، تعرض هذه العلاقات الممكنة والمميزة بين الأوهام التي تصنعها الميديا وما يسمى الواقع الخاص بخبرتنا اليومية العادية أو المبتذلة). وقد قامت أعمال فنانين أمثال أندي وارهول، متعددة الوسائط في مجال الفن التشكيلي، قامت بإذابة الفرق بين عالم الفن وعالم الصناعة أو المنتجات الصناعية أو الآلية. لقد أصبح الفن ضد الفن، وضاقت المسافة بين الثقافة العليا أو الراقية والثقافة الشعبية أو العادية، وتزايدت الشكوك حول موثوقية أو تفرد الصورة الفنية الأصلية في عصر النسخ الآلي إذا استخدمنا مصطلحات فالتر بنيامين، التي أشرنا إليها في مواضع سابقة من هذا الكتاب.

لقد أدت عمليات توافر الصور ونسخها وتوزيعها على نحو جماهيري من خلال التكنولوجيا الحديثة إلى طرح تساؤلات حول فكرة التفرد القديمة الخاصة بأعمال فنانين كبار أمثال ليوناردو دافنشي وفان جوخ. وجرى المزج في بعض أعمال وارهول بين زجاجات الكوكاكولا وصور نجوم سينما أمثال إليزابيث تايلور ومارلين مونرو، وأصبحت الإعلانات التجارية تستخدم صور «الموناليزا» لدافنشي، أو «فينوس تخرج من البحر» لبوتشيللي في الإعلان عن منتجاتها من العطور أو غيرها من السلع. لقد أصبحت المحاكاة التهكمية parody والتناص البصري وتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات والأعمال الفنية مكونا أساسيا، وآلية جوهرية من آليات عصر الصورة.

إن العلاقة بين الخيال والواقع لا تُطبَّق الآن فقط، بل تُدمَّر أيضا، بحيث أصبحنا لا نعرف ما الواقع وما الخيال في عالم الصور المحاكية والمحاكاة الزائفة، إذا استخدمنا مصطلحات بودريار. لقد حطمت ما بعد الحداثة اليقين الحداثي في أصالة الصور كمتغير موثوق به أو أصيل أو منفرد. إن صور ما بعد الحداثة تعبر عن طريقة صناعتها بشكل خاص، وتعرض لصيغتها غير الأصلية والمؤقتة، تعرض لسطحها الخاص المؤقت العابر. هل نلاحظ ما يحدث الآن في القنوات الفضائية العربية المخصصة لعرض الأغاني الحديثة المسماة (الفيديو كليب) وكيف يحدث إنتاج شبه يومي للأغاني الجديدة؟ هل نلاحظ هذا الاستبدال المستمر للمطربين؟ هل نلاحظ البروز لبعضهم أحيانا، بحيث يصلون إلى مرتبة النجوم، ثم السقوط المدوي لهم ما دامت شرائطهم أصبحت لا تباع كما كانت تباع في الماضي؟ إنهم قد تحولوا بدورهم إلى سلع تباع وتشترى ويجري احتكارها لسنوات تطول أو تقصر، ولم تعد القيمة المعطاة لأي مطرب قيمة فنية؛ بل قيمة تجارية يعلو معها وينخفض ويهمل حسب مبيعات شرائطه. لقد أصبحت أسماؤهم كثيرة مثل أسماء الزيوت والصابون وماركات الشاي والفوط الصحية، بحيث أصبح من الصعب أحيانا تذكر أسماء كثير من هؤلاء المطربين. إنهم يظهرون فنشاهدهم ونتابعهم ويختفون فلا نتذكرهم، وقد تصبح أغنية معينة هي الأفضل والأكثر طلبا ومبيعا بسبب الإلحاح اليومي في عرضها، وتكرار الملاحقة للمشاهدين والمستمعين بها، ثم تظهر أغنية أخرى للمطرب نفسه أو لغيره فنجد أننا سرعان ما ننسى الأغنية الأولى، بل قد يبدو ظهورها الآن مزعجا ومنفرا وداعيا إلى تغيير قناة المشاهدة. إن التكرار والإلحاح آلية من آليات ثقافة الصورة عموما، ومن بين آليات التكرار والإلحاح في البلاد العربية تكرار الألحان الغربية بمطربين ومطربات عرب من دون الإشارة حتى إلى المصدر الذي نُقِل الأغنية منه. إن كثيرا مما تقدمه القنوات الفضائية العربية الغنائية أشبه بالمحاكاة السطحية لقنوات عالمية، مثل تليفزيون الموسيقى MTV، والكثير مما يقدم يعتمد على الإبهار البصري على رغم فجاجة الكلمات وسطحيتها في أحيان كثيرة، فالمهم هو الإبهار بالألوان والإضاءة والتصوير والإغواء بالتلميحات أو التصريحات الجنسية في الحركة والكلمة، وإبراز بعض مكونات الجسد الأنثوي على نحو خاص. لم تعد هذه



الأغاني ترتبط بمنطقة الكلمة والعقل أو المشاعر، بل بمناطق الإغواء والشبق والتحريض الجنسي، ومن هنا كان هذا الإبراز الدائم والكشف الدائم لمناطق خاصة من الجسد، وكذلك التنغيم المستمر للصوت الأنثوي فيما يشبه النداء الجنسي المستمر. إن الجسد يستخدم الآن بكثرة في بيع الفن كما يستخدم الفن في بيع الجسد.

لقد رفض وارهول فكرة النظر إلى الفن بوصفه إبداعا أصيلا ومتفردا في الزمان والمكان، ومهد الطريق للقول إن رسالة ما بعد الحداثة تكمن في أن الصورة قد أصبحت الآن سلعة تُنتَج آليا، وجزءا من منظومة السلع والاتصالات الكلية، حيث يمكن التقاط الأساليب المدركة والمنقولة عولميا في أي مكان، وفي اللحظة نفسها، كما أنه يمكنها أن تتحرك حرة أيضا من قارة إلى أخرى. لقد أصبح الفنانون الآن واعين ـ على نحو ما ـ بالطفرات الثورية التي حدثت في الوعي بسبب الثورة في مجال الصور والتصوير، التي تمثلت باكتشاف التصوير الفوتوغرافي، والطباعة الرقمية، والفيلم الملفوف (لأخذ مجموعة من الصور الساكنة)، والتليفون والفوتوغراف، وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم الإرسال الأول للأصوات من خلال الراديو والصور المتحركة نحو عام ١٩٠٠، ثم التوسع والامتداد الكبير للتليفزيون في أوروبا وأمريكا منذ الأربعينيات، ثم ظهور التليفزيونات المتعددة القنوات والفضائيات في ثمانينيات القرن العشرين، التي جعلت نحو نصف مليار وخمسمائة مليون إنسان على الأقل عبر العالم قادرين على مشاهدة مباريات كأس العالم في كرة القدم عام ١٩٨٦، بمن فيهم بعض القبائل الهندية المعزولة عن العالم في أدغال البرازيل [٢]، في حين شاهد دورة الألعاب الأولمبية الأخيرة في أثينا عام ٢٠٠٤ نحو أربعة مليارات شخص كما قالت وسائل الإعلان. لقد أدى ابتكار الصور التكنولوجية إلى تحول بارز من عصر الإنتاج إلى عصر النسخ، لقد وصلنا إلى عصر أصبح الاحتمال فيه موجها نحو السطح وليس العمق، نحو المظهر وليس الجوهر، نحو الصورة وليس المعنى، نحو العابر وليس المقيم، نحو الموضع وليس الذات. لقد فقدنا في عصر الاستهلاك هذا ـ كما قال بودريار وكما قال جيمسون أيضا رغم حماسته ما بعد الحداثية ـ الاهتمام بأعماق الذات أو النفس البشرية؛ لأننا أصبحنا نهتم فقط بالموضوعات الظاهرية السطحية اللامعة المظهر، البراقة السطح،

وفقدنا العمق الذي كان يجري البحث عنه دوما، والسعي إليه باستمرار؛ لأن ما يوجد أمامنا الآن ويجري امتلاكه واستهلاكه أصبح كافيا ومرضيا، وفقدنا الإحساس باللحظة التاريخية، بالثبات واليقين بسبب التغير والتنوع والإبدال والاستبدال للقيم والثوابت والأفكار، وفقدنا الإحساس بالتعبير الإنساني عن كل ما هو أصيل فأصبح موضعا للشك ومجالا للاستتكار.

لم يعد أمام فنان ما بعد الحداثة أن يزعم أنه يعبر عن أي شيء لأنه لم يعد يستطيع أن يزعم أنه يمتلك أي شيء. فمثلما كان وارهول يقول «عندما أنظر إلى مرآة، لا أرى شيئا ويسميني الناس مرآة، فماذا ترى هذه المرآة؟ هكذا تكون ظاهرة الانعكاس بين المرايا وإنتاج السطوح للسطوح، والمظاهر للمظاهر، والصور للصور، من بين معالم عصرنا. إننا لا نعيش فقط في عصر الصورة، بل في عصر الصورة التي تنتج صورا، الصورة التي تصبح نسخة، الصورة التي تتولد منها صور لا حصر لها ولا معنى لها أيضا إنه عصر الثورة والذبذبة والتكرار والنسخ، عصر وصفه أحد الكتاب بأنه عصر يمكن حصره بأنه يشمل الموسيقى العشوائية، والشعر العياني (الكونكريت)، والقصائد المنتجة بالكمبيوتر، والرقص الإلكتروني، ومسرح الهواة، والنحت السائل أو المتبخر الذي يصنع من الجليد أو الشمع، والميديا المدمرة لنفسها بنفسها، والطبيعية المعلبة، والمشاهدة الشبيهة بجلسات تعاطي المخدرات والعقاقير المخدرة، اللوحات الخالية من الرسوم ومن المعنى ومن الأحداث، عصر البوب والبصريات والنفايات، الفن المكاني والفن المفهومي، عصر فن الأرض أو البيئة، عصر تتولد فيه وتتكاثر وتخترقه أنواع جديدة من الأساليب المضادة للفن التي تتولد منها أساليب أكثر جدة وأكثر تصادما مع الفن أيضا. وتشترك كل هذه الحركات في واقع خاص هو تقويض أركان كل ما كانت تقول به أو تدعيه الحداثة العالية بأفكارها الخاصة حول المؤلف المتحكم في عمله، ونظام السرد، والمقولات الميتافيزيقية. لقد سعى أصحاب هذه الحركات جاهدين من أجل التقليل كثيرا من شأن ما يسمى بالخيال الإنساني، وكذلك ما كان يقال عن غاية الفن وأهدافه. إن الفنان ما بعد الحداثي يرقص فوق قبر الفنان الحداثي المثالي كما قال كيرني [٣].

تستبعد ثقافة ما بعد الحداثة كل ما يقال حول الإبداعات الأصلية، وتؤكد جدارة الحضور الكلي للصور التي تدمر نفسها بنفسها، والتي يحاكي بعضها بعضا في ذلك اللعب والتفاعل المستمر الذي لا يتوقف للمرايا وبالمرايا، لقد

عادت المحاكاة كما يبدو، ولكن من خلال لعبة عنيفة للأخذ بالثأر. لم تعد الصور تمثيلات للواقع الخارجي أو الأعلى، ففكرة الواقع نفسها أصبح يعاد النظر إليها، ويُكشَف الغطاء أو القناع عنها بوصفها إيهاما أو خداعا أو ظلا. لقد عدنا مرة أخرى إلى كهف أفلاطون. لم تعد مرآة ما بعد الحداثة تعكس عالم الطبيعة الداخلي؛ أو عالم الذات الداخلي بل أصبحت تعكس ذاتها، تعكس لعبها الخاص فيما يشبه لعبة المرايا بنفسها، مرآة داخل مرآة داخل مرآة، مثلما تقوم كاميرا جودار بالتصوير لكاميرا تصور كاميرا، أو مثلما يعد إنتاج مشهد الرقص التليفزيوني في فيلم «جينجر وفريد» Ginger and fred لفيليني على سطح المرآة في إستوديو التسجيل وعلى الملايين من شاشات التليفزيون. إن صور ما بعد الحداثة هي محاكاة من دون أصل محدد ومن دون هدف محدد كما قال كثيرون.

ثقافة الميديا والاستعراض

لقد أصبح الاستعراض خلال السنوات الأخيرة أحد المبادئ المنظمة للاقتصاد والسياسة والمجتمع والحياة اليومية. وينشر الاقتصاد القائم على أساس الإنترنت العروض، بوصفها وسيلة للتشجيع والإنتاج وللتوزيع وبيع السلع. وتتدفق العروض بغزارة عبر ثقافة الميديا المتقنة تكنولوجيا لجذب انتباه المشاهدين، ولزيادة سلطة الميديا ومنافعها، وتتخلل أشكال الترفيه المتنوعة برامج الأخبار والمعلومات، كما أن الصحافة أصبحت صحافة المعلومات المكثفة، الكثيرة الصور القليلة الكلمات (التابلويد)، وهذه صحافة منتشرة بدرجة كبيرة الآن.

وقد أصبحت الوسائط المتعددة (المالتي ميديا) الجديدة، التي توالف بين الإذاعة والراديو والسينما والأخبار التليفزيونية وبرامج التسلية، والمجال الواسع الانتشار الخاص بثقافة الفضاء، أصبحت أعمالا لافتة للانتباه بدرجة كبيرة خاصة بالثقافة التكنولوجية، مما عمل على إنشاء مواقع كثيرة واسعة الانتشار على الأرض وفي الفضاء للمعلومات والتسلية، كما عمل في الوقت نفسه على تكثيف شكل العرض الخاص بثقافة الميديا.

كذلك يجري تشكيل الحياة السياسية والاجتماعية على نحو متزايد من خلال عروض الميديا، فالصراعات السياسية والاجتماعية تُعرَض على شاشات ثقافة الميديا على نحو متزايد، بحيث تُعرض مشاهد مثل قضايا

القتل الحساسة، وعمليات التفجيرات المسماة إرهابية، وعمليات مهاجمة الطائرات للمدنيين، والفضائح الجنسية للمشاهير من النجوم والسياسيين، وكذلك العنف المتفجر في حياة الإنسان اليوم. إن ثقافة الميديا لا تشغل الوقت، وتستنفد الطاقة فحسب، لكنها أيضا تقدم مادة متزايدة للتخيل والأحلام وصياغة الأفكار والسلوك والشخصيات.

كانت العروض موجودة منذ القدم، حيث كان لدى الإغريق ألعابهم الأولمبية، وكذلك احتفالاتهم الشعرية والمسرحية، مسابقاتهم الخطابية العامة، وحروبهم العنيفة الدموية. وكان لدى الرومان ساحات عروضهم وطقوسهم السرية، واحتفالاتهم المعربدة، وكانت لديهم معاركهم السياسية والعسكرية واحتفالاتهم الكبيرة بانتصارات القياصرة على أعدائهم، الساحات التي كان يلقى فيها بالعبيد للأسود بينما تهتف الجماهير جزلة مهتاجة مبتهجة هاتفة للإمبراطور وانتصاراته. كذلك كانت هناك تلك الاحتفالات الخاصة الموجودة في القرون الوسطى، التي منها أعياد الحمقى وعيد الحمار وغيرها [٤]. وفي كتابه «الأمير» نصح ميكيافيلي أميره الحديث بأهمية التوظيف الإبداعي للعروض من أجل الضبط السياسي والاجتماعي، كذلك يستخدم حكام اليوم العروض الجيدة التنظيم والتصميم كجزء من طقوس الحكم، وإبراز السلطة، وتأكيد الاستقرار في عهودهم.

هكذا، فإن فكرة العرض والاستعراض والمشهد العام لها جذورها القديمة في الحروب والسياسة والدين والرياضة، ولكن مع نمو تكنولوجيا المعلومات والوسائط المتعددة الجديدة، أصبحت العروض التكنولوجية technospectacles كما يقول دوجلاس كيلنر - من العوامل الحاسمة في تشكيل الثقافات والمجتمعات الحديثة، على الأقل في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، كما أن عروض الميديا قد أصبحت من الملامح المحددة والمميزة للعولمة.

يبني كيلنر تصوراته التي عرضها في كتابه «ميديا الاستعراض» أو ميديا العرض والمشهد (Media Spectacle (2003 على أساس الأفكار التي قدمها ديبور في كتابه «مجتمع الاستعراض»، والقائلة إن الاستعراض يوحد ويفسر تشكيلة كبيرة من الظواهر. وقد استمر مفهوم ديبور الذي ظهر خلال ستينيات القرن العشرين يدور وينتشر عبر الإنترنت، وعبر مواقع أكاديمية وثقافية فرعية عديدة حتى اليوم. إنه مفهوم يصف مجتمع الميديا ومجتمع الاستهلاك المنظم حول الإنتاج والاستهلاك للصور والسلع والأحداث المعروضة.



بناء على هذا المفهوم قال كيلنر إن عروض الميديا هي تلك الظواهر الخاصة بثقافة الميديا التي تجسد قيم المجتمع المعاصر، وتعمل على توجيه الأفراد نحو طرائقهم الخاصة في الحياة، وتؤجج أو تغذي المنافسات والصراعات الخاصة بهذا المجتمع، وتحدد كذلك الحلول الخاصة بهذه الصراعات. تشتمل العروض الحالية على الأعمال الفنية البارزة، والأحداث الرياضية، والوقائع السياسية، والأخبار المثيرة للاهتمام، والفضائح، والمناظرات السياسية، والحروب الثقافية، وكذلك ما يسمى بالحرب على الإرهاب، كل ذلك من خلال أشكال خاصة بالميديا تجتذب الإحساس والانتباه البصري والسمعي على نحو خاص [٥].

لقد كان ما قدمه ديبور حول الاستعراض والعروض عاما ومجردا بدرجة كبيرة لكنه أكثر عمقا وفلسفية، أما ما قدمه كيلنر فهو موثق بالأمثلة حول عروض الميديا، كيف يتم إنتاجها، وتشكيلها، وتوزيعها، وتوظيفها في الحقبة الحالية.

فمع دخولنا الألفية الثالثة أصبحت الميديا مجالا مذهلا من الناحية التكنولوجية، كما أنها أصبحت تلعب دورا يتزايد يوما بعد يوم في حياتنا اليومية. لقد أصبحت عروض ثقافة الميديا عروضا تخلب عقول الناس، وتغويهم، وتدمجهم في مجتمع الاستهلاك الزاخر بعلامات منهمرة خاصة بعالم جديد من الترفيه والمعلومات والاستهلاك بشكل يؤثر ـ على نحو عميق ـ في التفكير والسلوك.

وكما قال ديبور فإنه عندما يتغير العالم الواقعي ويتحول إلى صور بسيطة، فإن هذه الصور البسيطة تصبح هي الكائنات الواقعية، كما أنها تصبح الدوافع الفعالة الخاصة بالسلوك التنويمي السائد. إن العرض (أو الاستعراض) بوصفه رؤية للعالم بواسطة وسائط متخصصة متنوعة (لا يمكن الإحاطة بها على نحو مباشر)، من الطبيعي أنه يجد في حاسة الإبصار الحاسة الإنسانية التي تعلو على ما عداها من الحواس. إن حاسة الإبصار ـ في ضوء ما قاله ديبور ـ هي أكثر الحواس تجريدا وغموضا، وهي الحاسة التي تتفق مع التجريد العام الذي يتسم به المجتمع الذي تعيش فيه. وقد وصف ديبور الاستعراض بأنه أداة للتهدئة والانتشار، إنه بمثابة «حرب الأفيون التي لا يخمد لهيبها» [٦].

يرتبط مفهوم الاستعراض بمفهوم الانعزال والسلبية، وذلك لأن الخضوع للعرض الاستهلاكي يجعل المرء يبتعد عن حياته الإنتاجية النشيطة. إن المجتمع الرأسمالي يعزل العمال عن النتاجات الخاصة بعملهم، ويفصل بين الفن والحياة، وبين الاستهلاك، من ناحية، والحاجات الإنسانية والنشاط الموجه ذاتيا، من ناحية أخرى؛ وذلك لأن الأفراد يراقبون هنا، فيما يشبه القصور الذاتي، المشهد الخاص بالحياة الاجتماعية من داخل بيوتهم، من خلال تلك الحالة الخاصة التي يكونون موجودين فيها [٧]. ويحاول المشروع الموقفي، على العكس من ذلك، أن يتغلب على أشكال الانفصال والانعزال، حيث ينبغي للأفراد، داخله، أن ينتجوا حياتهم الخاصة، وكذلك أشكال الممارسة الجماعية والموجهة ذاتيا.

إن الجانب المهم الخاص بالمشهد هنا هو المشاهد، المشاهد أو الرائي المستجيب والمستهلك لنظام اجتماعي يقوم على أساس الخضوع، والمسايرة، وكذلك الإعلاء من شأن الاختلافات القابلة للتسويق.. هكذا يشتمل مصطلح العرض (أو المشهد) على تمييز بين السلبية والإيجابية، وبين الاستهلاك والإنتاج، كما أنه يدين عملية الاستهلاك للمشهد بشكل يخلو من الحياة الخصبة، فهذا ـسهلاك هو نوع من الاغتراب عن الإمكانات الحقيقية الممكنة للإبداع والخيال الإنساني. إن المجتمع الاستعراضي المشهدي ينشر أسلحته على نحو رئيس، من خلال الآليات الثقافية لتزجية وقت الفراغ والاستهلاك، من خلال الخدمات والترفيه، وتتحكم فيه الإملاءات أو السنن الخاصة بالإعلانات وثقافة الميديا التجارية، ويشتمل التحول البنائي نحو أحد مجتمعات الاستعراض على نوع من الامتداد للتحكم البيروقراطي إلى مجالات الترفيه والرغبة والحياة اليومية.

خلال النصف الثاني من الألفية الثانية حازت فنون الترفيه حرية ومساندة كبيرتين، ومن ثم ازدهرت ونضجت نتيجة لذلك وأصبح المسرح والأوبرا والحفلات الموسيقية والألعاب الرياضية مؤسسات أساسية للمتعة والترفيه. وقد كان الترفيه ـ وليس الهروب ـ هو المفهوم الذي قاد عمليات إنشاء الحدائق العامة، والملاعب الرياضية، والمسارح، وقاعات الحفلات، وغيرها.

وفي البيوت كان الناس يستمتعون بالقراءة أو ألعاب التسلية المنزلية المعروفة، ثم ظهرت الصحف والمجلات فأضافت مصادر جديدة للمتعة وقضاء وقت الفراغ، إضافة إلى مصادر المتعة السابقة.



مع التغير الكبير في الاختراعات التكنولوجية الخاصة بتسجيل الصوت ونقله، وكذلك تسجيل الصور ونقلها، تغيرت أشكال المتعة والترفيه التي سعى الناس من أجلها. لقد جعلت السينما مكانة السلاح تتراجع نسبيا مثلما جعل التليفزيون مكانة السينما والراديو تتراجع نسبيا أيضا، كما حلت عمليات الاستماع إلى الموسيقى في المنزل من خلال أجهزة التسجيل الصغيرة والكبيرة عمليات الذهاب إلى الحفلات الموسيقية تتراجع نسبيا أيضا رغم الفروق الكبيرة بين الاستماع إلى الموسيقى بشكل حي مباشر والاستماع إليها عن طريق الأجهزة والوسائط التكنولوجية. لقد حول الراديو والتليفزيون وأجهزة التسجيل ـ كما قال دولف زيلمان ـ D. Zillman البيوت إلى قاعات حفلات، وصالات عرض سينمائية، وحلبات رياضية أيضا، فلم يعد ضروريا الذهاب إلى مكان الحدث لأن الحدث يأتينا في بيوتنا حيث نجلس أو نتكئ في رقاد يشبه النوم. وقد كانت هذه العملية الخاصة بتقديم الترفيه في المنازل سريعة وشاملة. وقد أضيفت إليها بعد ذلك أجهزة الكمبيوتر المزودة باتصالات مع شبكة الإنترنت، والتي انتشرت في أماكن كثيرة عبر العالم. وتكاثرت القنوات الفضائية بشكل فطري أو سرطاني، فأصبحت هناك قنوات جديدة ثبت إرسالها كل يوم، وأصبح هذا البث يتم على مدار الأربع والعشرين ساعة، وأصبحت الإعلانات عاملا أساسيا بارزا في معظم هذه القنوات ـ إن لم يكن كلها ـ كما أضيفت قنوات الأخبار، التي يعدها بعضهم امتدادا لعمليات النميمة والقيل والقال والشائعات القديمة، إلى مجال الترفيه هذا، فلقد أصبحت الأخبار أيضا نوعا من الترفيه والتسلية في كثير من أحوالها وطرائق تقديمها، فضلا عن الأخبار الطريفة أيضا التي تختتم بها نشرات الأخبار في كثير من القنوات الآن، حيث لم تعد الأخبار أخبارا سياسية فقط، بل هي أخبار السياسة والاقتصاد والأزياء، ونجوم الرياضة والاختراعات والفنون والناس العاديين أيضا، بحيث أصبح من الصعب الفصل بين الأخبار والترفيه في سعي القنوات الفضائية المحموم وتنافسها لجذب اهتمام المشاهدين وانتباههم، بل صدمتهم أيضا. لقد أصبحت الأحداث البعيدة في متناول إصبع المشاهد أو المستهلك. ولم يعد هذا المستهلك يجلس في المقاعد الخلفية في المسرح، بل أمام خشبة المسرح، أي شاشة التليفزيون مباشرة، حيث يقوم بالأداء أمامه أعظم ممثلي العالم، ومطربيه، ورياضييه، وسحرته، وباحثيه، وطباخيه، وسياسييه، وغيرهم، على هذه الشاشة البراقة الوامضة اللامعة (٨).

وقد أصبح تنوع البرامج المقدمة كبيرا جدا، ففي حالة الدراما هناك الكوميديا، والتراجيديا، والرعب، والتشويق، والخيال العلمي، والقصص العاطفية الرومانسية، وغيرها، ولم تعد القضية هي الاختيار؛ بل أصبح الاختيار هو المشكلة بسبب هذه الوفرة غير المسبوقة في القنوات والبرامج.

كيلنر وثقافة الميديا

جدير بالذكر هنا قول ديبور إن «العرض هو اللحظة التي يحتل فيها الاستهلاك الحياة الاجتماعية على نحو كلي»، وهو قول ـ كما يشير كيلنر ـ يوازي ما قالته مدرسة فرانكفورت، خصوصا لدى ماركوزه، وهوركهايمر، وأدورنو، عن المجتمع الأحادي البعد أو المدار على نحو كلي.

منذ أن قدم ديبور تنظيره الخاص حول مجتمع الاستعراض في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، اتسعت ثقافة الاستعراض وامتدت إلى جوانب من الحياة، ففي ثقافة الاستعراض أصبح من شروط المشروعات التجارية الناجحة أن تقوم بالتسلية والترفيه أيضا. وكما قال مايكل وولف M.K.Wolf عام ١٩٩٩ فإنه في اقتصاد الترفيه، يمتزج العمل بالتسلية، بحيث يصبح عامل الترفيه Entertainment Factor أحد الجوانب المهمة في الأعمال التجارية.

فمن خلال جعل الاقتصاد مسليا ومرفها، أصبحت أشكال الترفيه كالتليفزيون والسينما وحدائق الملاهي وألعاب الفيديو، والملاهي الليلية وغيرها، من القطاعات الرئيسة في الاقتصاد القومي في بعض الدول، إلى درجة أنه في الولايات المتحدة مثلا، أصبح المال المستثمر في صناعة الترفيه يصل الآن إلى نحو ٤٨٠ بليون دولار، كما أن المستهلكين ينفقون على التسلية والمرح أكثر مما ينفقونه على الملابس أو على الرعاية الصحية [(٩)].

في عالم المال والأعمال، أصبح لعامل المتعة والبهجة قيمة ترجيحية بالنسبة إلى بعض المنتجات على بعضها الآخر، وهكذا أصبحت المؤسسات الكبرى تسعى من أجل إضفاء البهجة والتسلية والترفيه على إعلاناتها، وعلى بيئة العمل المتعلقة بها، وكذلك على المواقع الإعلانية التجارية الخاصة بها في الواقع الفعلي أو على مواقع الإنترنت، وهكذا أصبحت هناك شركات تستخدم حيوانات متكلمة، كالقطط والكلاب والضفادع، أو تستخدم شخصيات مأخوذة من بعض الأفلام للإعلان عن منتجاتها، بحيث أصبح



الإعلان عن المنتجات يشبه ما يحدث في مدينة الملاهي من مرح ودهشة وتسلية. لقد أصبحت عمليات البيع والشراء أشبه بالخبرات الحية التي يبتهج الناس ويتسلون عند القيام بها. هكذا شُكِلت المراكز التجارية الكبيرة التي تقدم السلع والترفيه، وتوجد فيها مطاعم الوجبات السريعة بجانب دور السينما المجهزة حديثا بأجهزة الصوت المجسم، والتي تقدم أحدث ما أنتجته الشركات العالمية من أفلام. وأصبحت المقاهي الكثيرة التي ينتشر فيها الشباب في أماكن كثيرة من العالم، ومنها الوطن العربي، تقدم المأكولات والمشروبات، وتوجد بها أجهزة الكمبيوتر المتصلة بالإنترنت، وكذلك أجهزة التليفزيون المتصلة بالأقمار الصناعية، والتي تبث القنوات الفضائية التي تعلن من خلال برامجها وإعلاناتها عن هذه المقاهي ذاتها بالاسم والعنوان، فلم يعد كافيا الآن أن يكون لدى الشركات موقع على الإنترنت؛ بل إن عليها أن تمتلك أيضا عرضا تفاعليا، لا يشتمل فقط على سلع تباع فقط، ولكن أيضا على موسيقى وأفلام وبرامج فيديو يجري إنزالها، وألعاب يُلعَب بها، وجوائز يتم الفوز بها، ومعلومات حول السعر، ووصلات بمواقع أخرى جميلة ومناسبة [١٠].

كي تنجح المؤسسات التجارية في الأسواق العالمية التي تتنازعها المنافسات المستمرة، ينبغي أن تعرض وتدور صورتها واسم ماركتها المميزة، وهكذا تمتزج التجارة بالإعلان في تعزيز وضع المؤسسات أو المشاهد أو عروض الميديا.

إن شركات مثل ميكروسوفت وآبل وأنتل وأمازون ومكدونالد وسوني وغيرها، لا تتوقف أيضا عن تقديم العروض المغرية للعملاء بالشراء بأسعار أقل وبمزايا أكثر، وهذه العروض هي من العلامات المميزة للثقافة المعاصرة. وما تقوم به بعض الشركات من تنزيلات في بعض المواسم، أو ما تقوم به دول عديدة الآن من تنظيم أشهر للتسوق يرتبط خلالها البيع بالترفيه، والتنزيلات على الأسعار بالحفلات الموسيقية والغنائية، كما في عروض هلا فبراير في الكويت، ومهرجان دبي للتسوق في دولة الإمارات العربية المتحدة، الذي أصبح نموذجا لكثير من المهرجانات المماثلة في عدد من البلدان العربية، وغيرها من الاحتفالات التجارية والترفيهية هي أمثلة أيضا على مجتمعات العروض والاستهلاك هذه التي تحدث عنها ديبور وكيلنر. إن مهرجانات التسوق ومعارض السيارات والكتب هي أمثلة واضحة على نزعة العرض والاستعراض هذه.



تضع الشركات علاماتها التجارية على منتجاتها وعلى إعلاناتها، وفي أماكن عديدة في الحياة اليومية، في الشوارع مثلا، وفي قلب عروض الميديا ومشاهدها، مثل الأحداث أو المباريات الرياضية المهمة، وعروض التليفزيون، وفي أفلام السينما، وفي أي مكان يمكنها فيه أن تجتذب عيون المستهلكين. هكذا يعد الإعلان والتسويق والتشويق والعلاقات العامة وعروض الترويج من الجوانب السياسية في المشهد التجاري في أسواق العولمة.

أمثلة للعروض الحديثة

١ـ عالم الشهرة والمشهورين: في عالم عروض الميديا، حيث يكون المشاهير هم أيقونات ثقافة الميديا، نجوم الحياة اليومية النهارية والليلية. ولكي يصبح المرء مشهورا ينبغي أن يُعترَف به باعتباره نجما مهما يلعب دوره في مجال عروض الميديا، سواء أكان هذا المجال يتعلق بالألعاب الرياضية أم بالترفيه، أم بالأزياء أم بالسياسة. وللمشاهير مديرو أعمالهم ومديرو الصورة الخاصة بهم أيضا، هؤلاء الذين يحاولون التأكد دوما من استمرارية الإدراك الإيجابي من جانب المشاهدين لهؤلاء النجوم.

لقد أصبح نجوم أمثال مادونا وتوم كروز ومايكل جوردان وجينيفر لوبيز بمثابة المنتج والصورة، السلعة التي تباع باسمها وعلامتها المسجلة، بل التي تباع من خلالها سلع أخرى مثل البيبسي والكوكاكولا لكن في ثقافة الميديا هذه... على كل حال، يصبح المشاهير أيضا صورة صنمية للفضائح، ومن ثم ينبغي أن يكون هناك جهاز للعلاقات العامة في خدمتهم يحاول أن ينجح في إدارة الصورة العامة لهم، وأن يتأكد ليس فقط من استمرار استحواذهم على قدر مرتفع من الطلب والمشاهدة، ولكن أيضا على استمرارية وجود النظرة الإيجابية نحوهم. لقد كان ما أثير حول تحرش مايكل جاكسون ببعض الأطفال سببا في انهيار الصورة الإيجابية العامة نحوه، وفي انهيار أسطورته الغنائية والفنية أيضا.

ومع ذلك، فإنه ضمن حدود معينة، يمكن أن تباع العروض السيئة والعدوانية، حيث تشتمل عروض الميديا على دراما سقط فيها بعض المشاهير، واجتذبت اهتمام الجماهير وإعلانات المؤسسات الكبرى، كما حدث في محاكمة لاعب كرة السلة أوجيه سيمبسون O.J.Simpson، الذي اتهم بقتل



زوجته وصديقها، لكن التهمة لم تثبت عليه. وأيضا خلال فضيحة الرئيس الأمريكي السابق بيل كلينتون المعروفة مع مونيكا لوينسكي في منتصف التسعينيات وفي أواخرها.

٢ـ الألعاب الرياضية: لقد كانت الألعاب الرياضية أيضا ساحة لعرض أحداث مثل الألعاب الأولمبية ومباريات كأس العالم، والبطولات الخاصة بالقارات، أو حتى الدول مثل إيطاليا وإنجلترا وألمانيا...إلخ. وقد اجتذبت الألعاب الرياضية مشاهدين كثيرين، وكذلك إعلانات بمبالغ طائلة. إن مثل هذه الطقوس الثقافية تجسد القيم العميقة للمجتمع (مثلا: المنافسة، والفوز، والنجاح، والنقود، والإنجاز). وتكون مؤسسات كبرى عديدة مستعدة لأن تدفع مبالغ طائلة كي ترتبط منتجاتها بمثل هذه الأحداث، وببعض الفرق الرياضية أو حتى ببعض اللاعبين. إن منطق العرض التجاري يبدو أنه يتخلل الألعاب الرياضية الاحترافية أيضا، هذه الألعاب التي لم تعد تجرى دون أن تصاحبها المسابقات والمنافسات وعروض الترويج والإعلانات والمشجعون وأحيانا ـ في بعض الألعاب ـ فتيات للتشجيع، وغيرها.

إن ملاعب الرياضة وساحاتها نفسها تشتمل على منتجات إلكترونية تسهم في تكثيف العروض أو الحدث، مثل وجود لافتات إعلانات عملاقة مضيئة أو إلكترونية، أو وجود لافتات خشبية أو قماشية عليها بعض أسماء الشركات والمنتجات التجارية تظهر وتختفي خلال بعض اللحظات الحاسمة في المباراة (إحراز هدف معين، أو تسليط كاميرات التصوير على لاعب موجود في المنطقة التي يوجد بها الإعلان...إلخ). كذلك تقدم المقاهي والمطاعم المباريات الرياضية على شاشات تليفزيونية كبيرة، فتشجع الرواد على شراء الطعام أو الشراب وعلى تناوله وهم يستمتعون بمشاهدة فريقهم أو لاعبهم المفضل وهو يلعب ضد منافسيه. هكذا نجد مرة أخرى ذلك الارتباط الخاص بين التشويق والتسويق. تستخدم بعض الشركات لاعبي الكرة أو غيرها من الألعاب، أو نجوم الغناء والتمثيل في إعلاناتها، وفي حفلات الافتتاح لفروعها، كما يحضر النجوم مع الجماهير عروض بعض أفلامهم، ليس حبا للجماهير؛ بل حبا للنقود التي ستدفعها هذه الجماهير.



٣ـ السينما: كانت السينما دوما مجالا خصبا للعروض، فعالم هوليوود في أمريكا وبوليود في الهند يبرق ويلمع ويضيء، بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي أيضا. إنه زاخر بالضوء والشهرة والأزياء والمشاهد والإبداع. إن هوليوود تعرض أفلامها في قاعات كالقصور، وتكون عروض حفلات الافتتاح غارقة في الأضواء المتحركة، وكاميرات التصوير وتماثيل الأوسكار التي تضيء وتلمع، والأفلام ذات التقنيات العالية التي تخلب الألباب. إن المشهدية والاستعراضات التاريخية والموسيقية والعسكرية موجودة أيضا في أفلام كثيرة أنتجتها هوليوود، ومنها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ فيلم «المصارع» Gladiator الذي حصد عام ٢٠٠٠ جائزة أحسن تصوير، وأيضا جائزة أحسن ممثل، والتي حصل عليها رسل كرو بطل هذا الفيلم، وكذلك فيلم «بيرل هاربور» الذي ظهر عام ٢٠٠١.

٤ـ التليفزيون: لقد أصبح التليفزيون كذلك منذ ظهوره في أربعينيات القرن العشرين إحدى أدوات ترويج عروض الاستهلاك أيضا، فلقد استُخدِم في بيع السيارات والأزياء والأدوات المنزلية وغيرها من السلع، إضافة إلى إدخاله أساليب جديدة وقيما جديدة للحياة. إنه أيضا المكان الذي قد تُقدَّم من خلاله العروض الخاصة بالألعاب الرياضية، والعروض السياسية (كالانتخابات مثلا)، وعروض الترفيه، مثل حفلات الأوسكار، كما أن له خصوصية في تقديم الأخبار العاجلة والمعلومات والبرامج الثقافية وغيرها. ولأنه يتبع منطق التسلية المشهدية، يعرض التليفزيون حاليا تقنيات مبهرة عالية من الناحية التكنولوجية، وعمليات مونتاج سريعة وبراقة، وعمليات محاكاة أو تخييل بالكمبيوتر، ومجموعة كبيرة كذلك من العروض والبرامج والأغاني والمسلسلات... إلخ.

٥ ـ المسرح: كان المسرح دوما مجالا خصبا للمشاهدة، أما خشبة المسرح الحديثة، فقد جرى تجهيزها واستغلالها دراميا ومعماريا وموسيقيا لاجتذاب انتباه أكبر عدد من المشاهدين. لم تعد المسارح مقتصرة على تقديم المسرحيات؛ بل أصبحت ساحة أو مشهدا لتقديم عروض الجاز والموسيقى الريفية وموسيقى البوب، وكذلك المسرحيات التي تمزج بين المسرح والموسيقى والسينما، والتي تهتم بمشهدية الصورة أو السينوغرافيا. وما يسمى الآن بالمسرح التجريبي هو مسرح للصورة والحركة، يقلل من الكلام إلى أبعد حد، ويزيد من الصورة والإضاءة والموسيقى والحركة والإبهار إلى أبعد حد.



وكثير من عروض المسرح الآن هي أشبه بالمحاكاة لأعمال أدبية وأوبرالية وسينمائية ومسرحية سابقة لكن من خلال تقنيات إبهار حديثة. يكشف كثير من هذه العروض أيضا عن توحد غلاب لدى المشاهدين للحنين والمشاركة في كل أشكال الأعمال الثقافية العالية التقنية والمؤثرة Extravaganzas.

٦ـ عروض الأزياء: هي أيضا مجال أساسي للاستعراض أو العرض، ويشكل المنتجون والموديلز (العارضات والعارضون)، وكذلك المنتجات الفعلية لمصانع الأزياء، قطاعا فعالا في ثقافة الميديا. إن مصممي الأزياء، أمثال إيف سان لوران أو فيرساتشي، هم من المشاهير أيضا الذين يشكلون عالم الأزياء والموسيقى والترفيه والسياسة والفن، بشكل عام، وقد جاء حادث قتل فيرساتشي ضمن الأخبار الأساسية في نشرات الأخبار في كثير من تليفزيونات العالم.

في عروض الأزياء اليوم، والتي كثيرا ما تقدم من خلال بعض برامج التليفزيون في بث مباشر أو عقب تسجيلها، نجد ذلك المشهد أو العرض المبهر، حيث عروض أضواء الليزر، ونجوم موسيقى البوب، والعارضات المشهورات، والعارضون المشاهير، والديكورات المبهرة الجاذبة للنظر في كل مكان داخل العرض. وفي ثقافة ما بعد الحداثة الخاصة بالصورة، أصبح الأسلوب والمظهر الخارجي شكلا متزايد الأهمية في تحديد الذات وعرضها في الحياة اليومية. إن عروض ثقافة الميديا تعرض وتقول للناس كيف ينبغي لهم أن يظهروا، وكيف عليهم أن يسلكوا أيضا.

٧ـ الفنون التشكيلية: أصبحت المتاحف وقاعات العرض للفنون التشكيلية ساحات للعروض، حيث تقدم فيها الأعمال الفنية، أحيانا مصحوبة بالموسيقى والندوات، حيث يلبس الناس أفضل ما لديهم ويذهبون إلى المتحف أو قاعة العرض كما لو كانوا ذاهبين إلى حفلة موسيقية. كذلك فإن بعض المتاحف ـ مثل متحف جوجنهايم في إسبانيا ـ أصبحت تُنظَّم فيها بعض عروض الأزياء، كما أصبحت عروض الميديا والأعمال المركبة التي تقوم على أساس تصوير أعمال فنية بالفيديو خاصة، أصبحت من العروض الأساسية في معارض الفنون التشكيلية.

٨ ـ العمارة: أصبحت العمارة الحديثة يحكمها أيضا منطق العرض، وقد لاحظ بعض النقاد أن متاحف الفنون قد فاقت في شكلها المقتنيات الفعلية التي تحتوي عليها من خلال جعلها المباني والمواقع أكثر مشهدية من

المقتنيات نفسها. لقد أصبحت البيئات التي توجد فيها المتاحف وقاعات العروض بيئات عرض فائقة، فيها تعرض الأعمال الفنية وتقام المعارض وكأنها فن يعرض بداخله فن. إن ذلك يتسق مع مشهدية ما بعد الحداثة، حيث مُزِج الزجاج والصلب الخاص بعمارة الحداثة بمبانٍ ومساحات مزدانة بعلامات مجتمع الاستهلاك والبنى المركبة التي تدل علىٰ القوة المتصاعدة للتجارة وللرأسمالية التكنولوجية.

٩ ـ الموسيقى العامة: العروض مكون أساسي في الموسيقى العامة أيضا، فمن خلال تليفزيون الفيديو والموسيقى، Music - video television (MTV)، الذي أصبح الممول الرئيس للموسيقى، أصبح العرض يُجرى تحت تحكم مكتب الإنتاج والتوزيع للموسيقى، ولم يكن في إمكان مايكل جاكسون أو مادونا أن يصبحا نجمين موسيقيين عالميين دون قيم الإنتاج الاستعراضي لتسجيلات الفيديو وحفلات الموسيقى الخاصة بهما، كذلك يقوم المغنون الآن بالأداء الحي لأغانيهم في عروض مبهرة أمام جماهير غفيرة وتُسجَّل هذه العروض وتبث عبر القنوات الفضائية.

كذلك تحاول بعض المغنيات من الأفراد والمجموعات، مثل ماريا كاري، وبرتني سبيرز، وجينفر لوبيز، وديستني تشايلد، استخدام آليات التلميع الإعلامي وعروض الميديا لجعل أنفسهم أيقونات مشهدية للأزياء والجمال والمظهر والجنس، وراعيات للموسيقى ومحافظات عليها أيضا ـ وتفعل ذلك كثيرات من ممثلات السينما المصرية الآن رغم تواضع مواهبهن أو حتى مستوى جمالهن ـ والأمر صحيح أيضا بالنسبة إلى مغنين أمثال ريكي مارتن الذي تلقى أغانيه الإعجاب والإقبال على شرائها من خلال العروض الباهرة التي يقدمها، كما تُقلَّد طريقة ارتدائه لملابسه وحركاته من جانب بعض الشباب، بل من بعض المطربين العرب أمثال عمرو دياب مثلا.

١٠ـ الطعام: أصبح الطعام كذلك مرتبطا بالعرض أو المشهد في مجتمع الاستهلاك، حيث تكون طريقة التقديم في بعض المطاعم في مثل أهمية الطعام والمأكولات نفسها. فهناك كتب كثيرة تتحدث عن مباهج تناول الطعام الجيد ومسراته، وتعد أقسام الطعام في مجلات عديدة من الأقسام المهمة، حيث تعرض المأكولات والأطباق بطرائق جذابة وألوان باهرة.



١١ـ عروض ألعاب الفيديو والكمبيوتر: إضافة إلى ما سبق فإن عروض ألعاب الفيديو والكمبيوتر قد أصبحت أيضا مصدرا رئيسا للمتعة من جانب المراهقين والشباب، ومصدرا للثروة أيضا بالنسبة إلى المنتجين لها: ففي عام ٢٠٠١ وصلت مبيعات شركات ألعاب الفيديو في الولايات المتحدة إلى نحو تسعة بلايين دولار.

لقد أسهمت هذه الألعاب كما يقال في تزويد الشباب بمهارات تكنولوجية عدة يحتاجون إليها في اقتصاد الدوت. كوم dot.com، وكذلك في شن حروب ما بعد الحداثة. إنها ألعاب تنافسية، وعنيفة، كما أنها تقدم أمثولات أو أخيولات Allegories للحياة في ظل الرأسمالية والعسكرية الحربية المتزايدة.

إنه عالم أصبحت فيه عروض الحياة موجودة على شاشات الكمبيوتر والإنترنت، وفي الفضاء العام للصور، إنه عالم يتعلم فيه الشباب أنه إذا لم يقتل فإنه سيُقتَل، وإذا لم يأكل فإنه سيُؤكل، عالم تسوده القيم المادية والاستهلاكية، والعنف والخوف، عالم أصبحت فيه الحدود بين عروض الفيديو وعروض الحياة متداخلة، بل غير موجودة؛ لأنها واحدة في حالات كثيرة.

هكذا أفاد كيلنر من مفهوم العرض أو الاستعراض لدى ديبور وطوره، فبينما كان المفهوم لدى ديبور مجردا ونظريا، فإنه لدى كيلنر زاخر بالأمثلة والتطبيقات المعاصرة. وبينما قدم ديبور أمثلة فعلية قليلة على ثقافة المشهد أو الاستعراض، قدم كيلنر تحليلات مفصلة تطمح إلى إضاءة العصر الحالي، وإلى تحديث فكرة ديبور عن الاستعراض. وبينما كان ديبور يميل إلى عرض الاستبدادية الخاصة بمجتمع الاستعراض، فإن كيلنر قد مال إلى أن يدرك نوعا من التعددية والتجانس في حديثه عن العروض الموجودة الآن في اللحظة التاريخية الحالية، وإلى أن ينظر إلى العرض نفسه بوصفه منطقة متنازع عليها [١١].

عن التليفزيون

في عام ١٩٢٣ طور فلاديمير زوركين V.Zworykin، المهاجر الروسي إلى الولايات المتحدة، الذي كان يعمل في شركة وستنجهاوس، كاميرا تليفزيونية. وفي عام ١٩٢٧ سجل فيلو فارنزورث P.Farnsworth براءة اختراع التليفزيون الإلكتروني. وفي عام ١٩٣٦ كانت بريطانيا أول دولة تبدأ في البث المنتظم للتليفزيون. وفي عام ١٩٣٩ رأى عدد كبير من الأمريكيين التليفزيون أول مرة



في معرض العالم بنيويورك. أما في عام ١٩٤١ فقد بدأ البث التجاري للتليفزيون في الولايات المتحدة. وفي عام ١٩٤٦ بدأ استخدام التليفزيون الملون من خلال شبكتي CBS وNBC، وكان عام ١٩٤٨ هو عام الانطلاقة الكبرى للتليفزيون في الولايات المتحدة، حيث بدأت شبكتا CBS و NBC في تقديم الأخبار والترفيه بشكل منتظم من خلال التليفزيون. وفي عام ١٩٥٦ بدأ بث الدراما الحية على التليفزيون وبدأت التغطية المكثفة لانتخابات الرئاسة. وفي عام ١٩٦٧ قام الكونجرس بإنشاء مؤسسة للبث الجماهيري لتمويل البرامج التربوية والثقافية. وفي عام ١٩٦٩ شاهد العالم على شاشات التليفزيون هبوط أول إنسان على سطح القمر. وخلال السبعينيات قام التليفزيون بتغطية فضيحة ووترجيت واستقالة نيكسون، كما ظهرت مسلسلات حازت إقبالا جماهيريا عريضا، مثل الجذور Roots ودالاس وغيرهما، وخلال الثمانينيات غير تليفزيون الكيبل cable TV وأجهزة الفيديو عادات الأمريكيين في المشاهدة، كما ظهرت شبكات بيع السلع عن طريق التليفزيون، حيث أصبحت الإعلانات مبرمجة ثم تكاثرت شبكات التليفزيون والقنوات الفضائية، وتزايد بعد ذلك وحتى الآن نشر البرامج الوثائقية والفضائية والعلمية والترفيهية... إلخ، وانتشرت هذه البرامج وعادات المشاهدة إلى أماكن كثيرة عبر العالم ودخلت الحاسبات الإلكترونية إلى مجال التليفزيون.

تقوم الحاسبات الإلكترونية بابتكار الرسوم أو تخزينها، وتغييرها بشكل أسهل من السابق، وتستخدم هذه الرسوم في وسائل الاتصال من خلال عرض خرائط الطقس والرياح، ورسم الخرائط وتحديد المناطق الجغرافية وغيرها من الرسوم التي تستخدم في الأخبار وبرامج الشؤون الجارية كذلك.

ويلعب الحاسب الآلي الآن دورا مهما في عمليات المونتاج للبرامج التليفزيونية والأفلام السينيمائية، ويندر وجود إستوديو للصوت أو للتليفزيون بمنتهى الدقة والتحكم والتنوع، كما تعتمد إستوديوهات التسجيل الموسيقي الحديثة على استخدام الحاسب الإلكتروني.

في عام ١٩٦٢ نشر تقرير في بريطانيا يقول إن التليفزيون هو أحد العوامل الكبرى الطويلة المدى التي تقوم بتشكيل الاتجاهات الأخلاقية والعقلية، وكذلك القيم الخاصة بالمجتمع. لقد حول ظهور التليفزيون من شكل



الميديا وتأثيرها، فقد أدى ظهوره إلى تناقص التأثيرات الخاصة بالسينما والصحف والمجلات والإذاعة (الراديو)، وأصبح هو الوسيط الأساسي، وقد كان ظهوره عاملا أساسيا أيضا في تزايد حجم مجتمعات الاستهلاك وبروزها [١٢].

قام الاختراع الخاص بالتليفزيون على أساس مجموعة مركبة من الاختراعات والتطورات في مجال الكهرباء والبرق Telegraphy والتصوير الفوتوغرافي والصور المتحركة والراديو. وخلال عشرينيات القرن العشرين تبين لعدد من الأفراد أنه يمكن استخدام موجات الراديو لنقل الصور البصرية، ومن هؤلاء نجد بول نيبكو P. Nipkow في ألمانيا وبوريس روزنج B. Rosing في روسيا، وكامبل سونيتون C. Suinton في بريطانيا، لكن أبرز التطورات المبكرة في هذا المجال ظهرت على يد جون لوجي بيرد J. L. Baird في بريطانيا، الذي أعلن عن عدد من التجارب تقوم على أساس أداة للتصوير الآلي قام من خلالها بالنقل المتلفز لأشياء موجودة في صورتها التخطيطية العامة عام ١٩٢٤، ثم لبعض الوجوه البشرية التي يمكن التعرف على صورها عام ١٩٢٥، ثم لموضوعات متحركة عام ١٩٢٦، بل إنه كان قد توصل إلى شكل بدائي من أشكال التليفزيون الملون عام ١٩٢٨، لكن النظام الذي قدمه اعتبره العلماء نظاما ضعيفا مقارنة بعملية المسح الإلكترونية للصور كما ظهرت بعد ذلك.

خلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، أدت جهود الألماني مانفريد فون أوردين M. Von Ardenne، والأمريكي من أصل روسي فلاديمير زوركين V. Zworykin، إلى حدوث تقدم كبير في حل مشكلة المسح الإلكتروني للصور. وفي عام ١٩٢٩ التحق زوركين بمؤسسة راديو أمريكا التي وفرت له الموارد الكافية للقيام بالأبحاث والتطوير وشراء الاختراعات المطلوبة. ومن خلال أنشطة تجارية خاصة ببعض الشركات البريطانية ومؤسسة راديو أمريكا ودار الإذاعة البريطانية وغيرها، ظهرت الصور الإلكترونية المنقولة تليفزيونيا في بدايات الثلاثينيات من القرن العشرين. وقد كانت هناك خدمات تليفزيونية محددة قد ظهرت في ألمانيا عام ١٩٣٥، لكنها ظهرت على نحو أكبر في بريطانيا عام ١٩٣٦، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٣٩.

وقد استخدم التليفزيون في ألمانيا في البداية لأغراض الدعاية للحزب النازي، وكان استقباله مقصورا على بعض القاعات الخاصة في برلين. وقد أغلق التليفزيون البريطاني أبوابه مع اندلاع الحرب العالمية الثانية عام

١٩٣٩، كما عطَّلت الحرب التطورات في عالـم التليفـزيون في الولايات المتحدة أيضا [١٣]، وحدثت معظم التطورات في عالم التليفزيون عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقد حدث هذا نتيجة للتطورات التكنولوجية المتزايدة من ناحية، وبسبب الأنظمة السياسية والاجتماعية والتنظيمات التي أرسيت قواعدها في عالم البث الإذاعي، من ناحية أخرى، فقد كانت الأشكال الموجودة من التسلية، والتي كانت الإذاعة تقدمها، من الأمور المهمة في تطور التليفزيون.

إن التليفزيون يشبه الإذاعة في أنه قد استعار كثيرا من المضامين التي يقدمها من عالم الأغاني، والألعاب الرياضية، والاحتفالات الملكية، والأحداث السياسية، ولكنه أيضا قام بتطوير هذه المضامين وأعطاها أشكالها الخاصة البراقة اللامعة. لقد كانت الإذاعة وما زالت تقدم المسلسلات والمسرحيات، بل الأفلام أيضا، لكن رؤية هذه الأنواع الخاصة من أنواع التسلية مصحوبة بالصور والصوت والحركة هو أمر يختلف ـ من دون شك ـ إلى حد كبير، فليس من رأى كمن سمع.

تدريجيا تطور التليفزيون بالأشكال التي نعرفها الآن، فأصبحت هناك مئات القنوات الفضائية التي يمكن استقبالها عن طريق الأقمار الصناعية، كما أصبح ممكنا استقبال هذه القنوات عن طريق الكمبيوتر، والتليفونات المتحركة أو المحمولة، وعبر شاشات كبيرة أو صغيرة، ومن خلال أجهزة استقبال تنتشر فوق بنايات متعددة، تمتد عبر العالم من شرقه إلى غربه، ومن شماله إلى جنوبه. وتطور استخدام التليفزيون في الإعلان لأنه بدا أنه يدمج بين الجاذبية البصرية للمجلات والأصوات المؤثرة الخاصة بالراديو مع الصور المتحركة الخاصة بالسينما في وسيط جديد أكثر قدرة على الإغراء والإقناع [١٤]. هكذا الامتزاج بين عالم الإعلان وعالم التليفزيون، فأصبحت لشبكات التليفزيون وكالات الإعلان الخاصة بها، أو أصبحت لها مشاركتها الكبيرة في الوكالات الإعلانية الضخمة الموجودة فعلا، وقد أسهم ذلك كله في النمو الكبير لعالم البيع والشراء، ولدنيا الامتلاك والاستهلاك. وهكذا تزايد حجم الإعلانات ومدتها في عالم التليفزيون، فظهرت قنوات جديدة متخصصة في الإعلان عن السلع وبيعها عن طريق التليفزيون، وتوصيل الطلبات إلى منازل المستهلكين أو أماكن عملهم، وظهرت برامج



موجهة نحو جماهير مستهدفة محددة في ضوء النوع (ذكر أو أنثى) والعمر والدخل بدلا من برامج تستهدف عالم السوق بشكل عام. كما تداخلت عوالم الإعلان مع عوالم الدراما والغناء، فأصبحت هناك إعلانات داخل المسلسلات، ومسلسلات تكتب وتمثل بهدف الإعلان عن بعض السلع بشكل مباشر، أو غير مباشر، وأصبحت المسلسلات الدرامية أشبه بعروض الأزياء أو «الكتالوجات» التي تحتوي على سلع معروضة بأشكال جذابة، براقة ولامعة. ومثلما نجد بعض مخرجي السينما الذين يشكرون بعض الفنادق والشركات التي دعمت أفلامهم، والذين قاموا أيضا بعرض مشاهد من هذه الفنادق، وبعض المنتجات لهذه الشركات (كالسجاد والمفروشات... إلخ) في أفلامهم، فإن كثيرا من مسلسلات التليفزيون تقوم بعرض هذه السلع والخدمات بالطريقة نفسها أيضا الآن. هكذا انداحت الحدود بين عالم الخيال وعالم الواقع، عالم الترفيه والتسلية والدراما، وعالم البيع والشراء والسلع والإعلان، والهدف الأساسي من ذلك كله هو الربح الذي قد يجيء قبل الاستمتاع، أو بعده، أو مصاحبا له، لا يهم، وينتهي الاستمتاع بانتهاء عرض المسلسل أو الفيلم، لكن الرغبة الملحة المهيمنة في الشراء والاقتناء والاستهلاك تبقى موجودة ومستمرة. والقاعدة هي: تقديم التسلية الخفيفة على حساب أشكال البرامج الأخرى يحدث هذا في الوقت نفسه، مع الزيادة الكبيرة في عدد القنوات الفضائية عبر العالم، ومع زيادة عدد المستقبلين لهذه القنوات وزيادة التنافس بينها، مع ضعف تأثير عمليات الاحتكار لتليفزيون الدولة، وعزوف الكثيرين عن مشاهدته بسبب ما يبثه من أخبار سياسية متكررة، وما يخضع له من رقابة صارمة.

التليفزيون والعولمة

التليفزيون من أبرز ظواهر العولمة... إنه مع الإنترنت وأجهزة التليفون الخلوية الحديثة والتجارة الإلكترونية من العلامات البارزة عليها ويستخدم البعض مصطلح العولمة للإشارة إلى:

١ـ حركة المنتجات الخاصة بالمؤسسات الإنتاجية عبر العالمية سواء أكانت هذه المنتجات مادية ملموسة محسوسة مثل الأحذية أم منتوجات ثقافية مثل برامج التليفزيون.



٢ـ نظام التوزيع الذي يعمل على توزيع أو تدوير هذه المنتوجات، مثل شبكة الاتصالات العالمية التي تنقل عن طريق الأقمار الصناعية، والتي تستخدمها محطات التليفزيون.

٣ـ مستهلكي المنتوجات الموزعة هكذا، أي المشاهدين أو الجمهور العولمي Global Audience.

هكذا يشير هذا المصطلح إلى نظام يشمل العالم كله من الإنتاج والتوزيع والاستهلاك للسلع والخدمات، ويستخدم هذا النظام لتيسير أنشطته أنظمة الاتصال والبث والتجارة العالمية الجديدة، مثل شبكة الإنترنت، وبطاقات الاعتماد البنكية، وأنظمة الفاكس، والتليفونات الجوالة، والإعلانات، والتليفزيون، وكل ما يمكن أن يساعده على تحقيق هدفه الأساسي وهو المزيد من الإنتاج والاتصال والتوزيع، من أجل مزيد من الإشباع لحاجات المستهلكين، ومن ثم المزيد والمزيد من الربح.

يؤكد منظرو التليفزيون أنه من الممكن أن تتغير دلالة التليفزيون العولمي عند مستويات الإنتاج والتوزيع والاستهلاك كافة، وأن العولمة ليست كذلك عملية طبيعية، ولا يمكن إيقافها، فبالنسبة إلى الإنتاج، من الممكن أن تتقيد حركة المؤسسات التي تقف وراء تليفزيون العولمة من خلال القوانين والتنظيمات القومية أو المحلية، مما يجعل هذه المؤسسات تعمل بشكل مختلف باختلاف الأماكن عبر العالم. كذلك يمكن لعملية التوزيع العولمية أن تبث برامج التليفزيون نفسها عبر مناطق شاسعة من العالم، لكن الطرائق التي يمكن استقبال هذه البرامج من خلالها (أي من الذي يستقبلها، وكيف، ودلالة استقبالها في مجتمع معين) ستختلف باختلاف السياقات.

هكذا تحاول تليفزيونات العولمة أن تتعامل ليس مع أوجه التشابه والتجانس بين البشر والثقافات فحسب، ولكن مع الجوانب الممايزة والفارقة. وهكذا تحاول العولمة أن تضع في حسبانها الجوانب الاقتصادية والمؤسساتية والسياقية، وكذلك الممارسات الخاصة بعمليات الاستقبال لمنتوجاتها، وأبرزها هنا ما يتعلق بالتليفزيون وما يجري عبره أو من خلاله.

من المهم اعتبار تليفزيون العولمة جانبا من جوانب ما بعد الحداثة. وقد استخدم المنظر الأمريكي فردريك جيمسون هذا المصطلح للإشارة إلى الطرائق التي أصبحت من خلالها المنتوجات الثقافية (برامج التليفزيون مثلا)

والمنتوجات المادية (فاكهة الموز مثلا) تمثل جانبا مهما من اقتصاد العولمة الرأسمالي. إن خلفية جيمسون الفكرية خلفية ماركسية في المقام الأول، ولذلك فإنه قد اهتم بتفسير الطرائق التي أثر من خلالها الأساس الاقتصادي للرأسمالية في التليفزيون وفي غيره من وسائط الميديا. وقد قال كذلك إن عمليات الإنتاج والتوزيع للتليفزيون تحمل معها المبادئ نفسها الخاصة بانعدام المساواة والنزعة الاستهلاكية الموجودتين في جوانب أخرى عديدة من التجارة العالمية المعاصرة. وهكذا فإنه عندما نقوم بتحليل برامج التليفزيون سنجد أنها تحمل معها وبداخلها الأيديولوجيات السياسية الخاصة بالثقافة الرأسمالية المعاصرة [١٥].

إن ما بعد الحداثة هي المرحلة الحالية من الثقافة الرأسمالية بأشكالها الجمالية وأساليبها الفنية المميزة، وكذلك الطرائق النظرية التي طُوِّرت من أجل فهمها، وقد تجلت مظاهر العولمة في جوانب كثيرة ترتبط بالملابس والغذاء وبرامج التليفزيون وأفلام السينما وألعاب الأطفال ومسلسلاتهم ومدارس الفن التشكيلي وطرز الأزياء وأساليب الغناء، وغير ذلك مما ذكرناه ونذكره في هذا الكتاب.

عندما ظهر مسلسل الأطفال والمراهقين المثير المسمى «باور رنجرز» Power Ringers في أوائل التسعينيات في بريطانيا، فإنه انتشر بسرعة البرق عبر العالم، وقد قيل إنه كان ناجحا لأنه يستجيب لاحتمالات الثقافة المعاصرة واهتماماتها حول أوجه التشابه والاختلاف بين البشر والتكنولوجيا، ولأنه يتوافق مع حاجات الأطفال والكبار الملحة للسيطرة على التكنولوجيا، ولأن هذا المسلسل قد جسَّد هذه الحاجات للسيطرة على العنف والخوف والنزعة التدميرية من خلال امتلاك الشخصيات ـ ومن ثم الأطفال الذين توحدوا معهم ـ للقوة التكنولوجية في مواجهة الآخرين وفي مواجهة العالم أيضا. هكذا كان هذا المسلسل يعبر عن قضايا تتعلق بالقوة، وتتعلق بالتكنولوجيا، وتتعلق بالهوية أيضا (التشابهات والاختلافات بين البشر وبينهم وبين الحيوانات والآلات، وكذلك كيفية التعامل مع العنف ومع العالم الذي يمتلئ به.

لقد ارتبط هذا المسلسل ـ في رأي بعضهم ـ بالإمبريالية الثقافية cultural imperialism، أي بنزعة الأقوياء، خاصة في الغرب، للسيطرة على الضعفاء في أماكن العالم الأخرى من خلال التكنولوجيا، ومن خلال التصدير

لقيمهم وكذلك التكنولوجيا الخاصة بهم. كما ارتبط هذا المسلسل أيضا بالإنتاج السلعي والصناعي، فقد أسهمت تسعون شركة في إنتاج نحو ٣٥٠ خط إنتاج يتعلق بهذا المسلسل بدءا من البيجامات التي تحمل صور شخصياته، وكذلك الألعاب التي تمثلهم، والأطعمة الخفيفة المرتبطة بهم والتي تحمل أسماءهم وشعاراتهم، والصور الخيالية المرتبطة بهم، على هيئة تصميمات ومجموعات من المنتوجات من كل نوع. لقد كان هذا المسلسل أشبه بالعقدة المركزية التي تفرعت عنها وأشعت من خلالها مجموعة كبيرة من السلع والأنشطة عبر العالم.

كذلك حُوِّل هذا المسلسل إلى عدد من الأفلام السينمائية، وحدث الأمر نفسه في الولايات المتحدة بعد ذلك فيما يتعلق بمسلسل «سلاحف النينجا»، حيث تحولت الشخصيات إلى ألعاب وميداليات وصور وأفلام وهدايا وملابس... إلخ.

يميل بعض المفكرين الآن إلى استخدام مصطلح تليفزيون ما بعد الحداثة للإشارة إلى حالة التليفزيون الآن، وقد يشير تليفزيون ما بعد الحداثة إلى الجدة والابتكار والنزعة التجريبية والإثارة، لكنه قد يشير أيضا إلى كل ما هو سطحي، ويفتقر إلى المنطق، وتافه أو مبتذل [١٦]. هكذا يميل بعض المفكرين - أمثال بورديو - إلى اعتبار أن برامج التليفزيون تقوم على أساس تأكيد القيم السائدة، الامتثالية، والنزعة الأكاديمية، وقيم السوق [١٧]. هذا بينما قال مارشال ماكلوهان قبل ذلك إن التليفزيون قد وسَّع حدود العقل والحواس.

كان ماكلوهان شخصية كاريزمية، تكثر من الظهور على شاشات التليفزيون للحديث عن التغيرات السريعة، التي تحدث في ثقافة الشباب وفي وسائل الإعلام خلال الستينيات. وكان ماكلوهان أقل اهتماما بالمضمون الذي توصله وسائل الإعلام، وأكثر اهتماما بالشكل الذي يجري توصيل هذه الرسائل من خلاله، والذي يشكل هذا المضمون. وقد صاغ مصطلح القرية العالمية Global Village لوصف الكيفية التي أصبح من خلالها ذلك التدفق الكبير والسريع في المعلومات عبر العالم قادرا على تحقيق التقارب بين الثقافات، وخلق مجتمع عولمة جديد. كما أنه صاغ الجملة الشهيرة القائلة «إن الوسيط هو الرسالة» The medium is the message لوصف الكيفية التي



أصبحت الميديا من خلالها - وخاصة التليفزيون - أكثر فاعلية، من خلال تحديدها الدور الخاص لمشاهد التليفزيون، وتوقعه لأشكال السرد المألوفة، وتوفيره للمعلومات بطرائق سهلة للمشاهدين حول الأماكن والشعوب البعيدة أكثر من اهتمامها بالمحتوى الحقيقي للمضمون الذي يبثه التليفزيون.

لقد قامت الميديا بمد حدود القدرات الخاصة بالعقل والجسد البشري فيما يرى ماكلوهان، وقد اعتبر التليفزيون امتدادا لحواس الإبصار والسمع الإنسانية؛ امتدادا استطاع من خلاله الناس أن يشعروا ويمروا بخبرات مثيرة وغريبة وابتكارية حول الوجود. وقد اعتبرت خبرة مشاهدة التليفزيون خبرة فعالة نشيطة من خلالها لا يستطيع المشاهد تكييف السلاسل البصرية الصوتية والموسيقية المختلفة الخاصة ببرامجه مثلما يفعل الطفل وهو يصنع لعبة من لعب الموزاييك أو تكوين أشكال مركبة من قطع صغيرة ملونة من الورق أو الخشب. هكذا يمكن أن يكون مشاهد التليفزيون شخصية فنية وإبداعية، شبيها بالشاعر أو الرسام أكثر من ذلك المشاهد الكسول السلبي الذي يعيد تشكيل النقاط بشكل لا شعوري كي يكون لوحة من الأعمال الفنية التجريدية [١٨].

إن المعلومات هي السلعة الحاسمة - كما كان ماكلوهان يقول - والمنتوجات أو السلعة بشكل عام هي مجرد أشياء تتوقف على حركة المعلومات وتكون تابعة لها [١٩]. والمعلومات قد تكون على هيئة كلمات أو صور، أو حالات تمزج بين الكلمة والصورة، الصوت والضوء والإبهار والحركة كما هي حال الأغنيات، ولعلنا نجد مثالا على ذلك فيما يحدث في قناة تليفزيون الموسيقى MTV التي أصبحت نموذجا تحاكيه قنوات عربية.

من تعريفات ما بعد الحداثة أنها فترة هيمنت فيها الصورة على الواقع، وفيها تكون الخبرات، التي تضطلع الميديا بالوساطة فيها أو نقلها، مسهمة في تشكيل الشخصية أو الفرد أكثر من الخبرات اليومية العادية، كما أنها تقوم بدور كبير في تشكيل افتراضاتنا وتصوراتنا عن الواقع بشكل يفوق الدور الذي تقوم به الخبرات الفعلية في ذلك.

تقدم قناة الـ MTV - بوصفها مثالا على عالم ما بعد الحداثة - الموسيقى والغناء على مدار الساعة، وتقدم أغاني وموسيقى لا يتجاوز كل منها ما بين ٣ - ٤ دقائق، وهي تكررها بين الفينة والفينة، وتربطها بالإعلانات التجارية،

وهي تقدم الأعمال الموسيقية والغنائية مصحوبة بأخبار المشاهير وصورهم وحكاياتهم الطريفة والغريبة، إنهم يصبحون صورا أكثر منهم شخصيات واقعية، وهكذا تذوب الحدود بين الذات الحقيقية والصورة المقدمة عنها، حيث تُختزَل الشخصية الواقعية، وتُضخَّم «الصورة» البديلة لها.

إن هذه القناة جزء مهم من ثقافة المشاهير الأوسع، التي تشتمل على صناعة الموسيقى والإنترنت، والصحف والمجلات ومحطات الإذاعة (الراديو) الموسيقية وغيرها. إن عالم الشهرة هو نوع من الترويج السلعي للشخصية، يقوم على أساس الإعلان والصورة، الترويج للصورة من خلال الإعلان المستمر عنها، ووجودها الدائم بمناسبة ومن دون مناسبة على صفحات الصحف والمجلات، وعلى شاشات التليفزيون من أجل تحقيق الانتشار في المناطق الثقافية المتنوعة عبر العالم، ومن أجل تسويق برامجها بشكل معولم... لقد أصبحت هذه القناة تبث برامج خاصة وبلغات خاصة لهذه الثقافات النوعية المتعددة، وهكذا نجد برامج منها تخاطب الهند أو اليابان أو إسبانيا... إلخ، لكن السلع المعلن عنها واحدة تقريبا على رغم تغير المذيعين، وقد أصبحت هنا أربع قنوات MTV تتخصص كل واحدة منها في نوع من الموسيقى المنتشرة بين الشباب (موسيقى البوب أو الروك أو الجاز أو الراب...إلخ)

قناة MTV قناة أمريكية في الأصل، في بداياتها كان شعارها يقول «عالم واحد، صورة واحدة، قناة واحدة MTV في احتفاء منها بتآكل الفروق المحلية، والتنوع من خلال الانتشار العالمي لها، دعمت هذه القناة العلاقات بين الغناء والسلع، فالمطرب الشهير مثل مايكل جاكسون أو مادونا يظهر ويظهر معه أو أسفل صورته صورة خاصة بشراب البيبسي أو الكوكاكولا، أي الشركة التي ترعى المطرب أو البرنامج. وهكذا يظهر الإعلان مشتملا على المؤدين الأمريكيين والتليفزيون الأمريكي والمشروبات الغازية الأمريكية وشركات التسجيلات العالمية. والمستهلك موجود في كل مكان في العالم [٢٠].

في السنوات الأخيرة أصبح الإعلان الواحد يشارك فيه أكثر من مطرب، أو أكثر من لاعب كرة من أكثر من مكان عبر العالم، مما يشير إلى الرغبة في توسيع مدى المستهلكين المعجبين بهذا المطرب أو اللاعب أو ذاك، ومن ثم زيادة في عدد المستهلكين المستهدفين.



إنها قناة تدل على ذوبان الحدود الفاصلة بين التجارة والفن والأخلاق، وعلى التنامي الكبير لظاهرة العولمة الاقتصادية والثقافية.

عالم الميديا والإعلانات

في عام ١٧٥٨ كتب صمويل جونسون يقول: «إن الوعود والوعود الكبيرة فقط هي جوهر الإعلانات». لم تكن الإعلانات التي كانت تظهر في الصحف في تلك الفترة معنية إلا بأخبار المستهلكين أو إعلامهم عن توافر سلع أو خدمات معينة، واستمر هذا الأمر على ما هو عليه بالنسبة إلى الإعلانات في الصحف والمجلات حتى منتصف القرن التاسع عشر. ومنذ ذلك التاريخ أصبحت إعلانات العرض والاستعراض display advertisement هي الأكثر شيوعا بعد ذلك، وهكذا أصبحت الإعلانات ذات الجاذبية البصرية منتشرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، في الصحف والمجلات وفي الأماكن الخارجية أو العامة أيضا، على هيئة ملصقات ولوحات إعلانية كبيرة وعلى واجهات المطاعم ثم على السيارات الخاصة والحافلات العامة والقطارات، ثم على هيئة إعلانات كهربائية كبيرة تحمل صورا وكلمات.

وقد كان ينظر إلى إعلانات العرض هذه في البداية نظرة أقل تقديرا واحتراما، فقد ارتبطت في أذهان كثيرين بأماكن اللهو، ومدن الملاهي، وألعاب السيرك، وبائعي الأدوية الطبية غير ذات الفاعلية، وهي الصفة التي التصقت ببائعي السيارات المستعملة أيضا بعد ذلك. وهكذا نأت الصحف الكبرى بجانبها، وتجنبت مثل هذه الإعلانات، لكن الموقف تغير بعد ذلك خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، حيث تغير عالم الصحافة نفسه مع تزايد عمليات التوزيع الجماهيرية الكبيرة للصحف والمجلات والتي دعمتها الوكالات الإعلانية، حيث تراجعت الإعلانات المبوبة الصغيرة وحلت محلها الإعلانات الكبيرة التي تصاحبها الكلمات ذات الحجم الكبير والصور وحتى الألوان، بحيث أصبح احتلال أحد الإعلانات صفحة كاملة من الصحيفة أو المجلة أمرا مألوفا جدا، وقد عكس هذا التغير في شكل الإعلانات تحولا كبيرا في النية أو القصد من وراء الإعلانات، فلم يعد الهدف من الإعلان هو مجرد تقديم المعلومات، بل هو إقناع المستهلكين وإغراؤهم. وقد ساعدت عمليات التطور الكبيرة في الإنتاج الصناعي للسلع،

وفي تخزينها وتسويقها على تطور عمليات الإعلان في الصحف والمجلات وفي الشوارع ووسائل المواصلات ثم في الملاعب الرياضية وعلى شاشات السينما والتليفزيون حتى وصلنا إلى هذا الكم الكبير من الإعلانات الذي يتدفق عبر شاشات الكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة أو الجوالة في كل يوم وفي كل لحظة.

عبر ذلك التاريخ استخدمت اختراعات علمية في تيسير عمليات الترويج الإعلاني، وتوزيع السلع، ومنها الدراجات البخارية، والآلات الكاتبة، وماكينات الخياطة (الإعلانات القماشية)، والصور الفوتوغرافية. ومع تزايد الرغبة في امتلاك الأجهزة مثل السيارات والتليفونات وماكينات غسل الملابس وتنظيف البيوت وغيرها، تزايدت الإعلانات مدعمة لمجتمع الاستهلاك الذي جعل التأكيد على فضائل أو قيم مثل إنكار الذات، والعمل الشاق، والاقتصاد في الإنفاق، يتراجع لمصلحة قيم الامتلاك والراحة المادية والاهتمام بالذات والمتعة كطريق إلى السعادة. وقد ظهرت هذه القيم مرتبطة بالإنتاج الصناعي الوافر في الولايات المتحدة وأوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وربما قبل ذلك، كما يقول بعض المؤرخين، هؤلاء الذين يفضلون القول إنه في خلال القرن الثامن عشر ـ خاصة في المستعمرات البريطانية وفي أمريكا الشمالية أيضا ـ ظهر نوع من الولع بالملابس والأثاث وغيرها من السلع المسوقة تجاريا، وانتشر هذا الولع بين الطبقات الوسطى، بل حتى بين الطبقات الأقل في النظام الاجتماعي. وإن الطفرة الكبيرة التي كشفت عن هيمنة قيم الاستهلاك وتفوقها قد حدثت في الولايات المتحدة عقب الحرب العالمية الثانية، وإن تغيرات مماثلة قد حدثت في مجتمعات أخرى في مراحل مختلفة خلال القرن العشرين، وتحت تأثير النموذج الأمريكي وفي ضوئه وإن العلاقة بين ظهور ثقافة الاستهلاك والنمو الكبير لعالم الإعلان والإعلانات ما زالت مشكلة تاريخية مركزية [٢١].

يركز الإعلان على المستهلك وليس على المنتج، ويقوم على أساس مبدأ سيكولوجي يقول إن الانجذاب الانفعالي وليس الإقناع العقلي هو الأساسي في الإعلان، ولذلك وجه المعلنون جل اهتمامهم نحو الجاذبية العامة



للأفلام السينمائية ولصحف التابلويد ومجلات الترفيه والتسلية ثم الراديو، ثم بعد ذلك إلى التليفزيون ولعبت الألوان والحركة والبريق دورا كبيرا في هذا الأمر.

انتُقِد عالم الإعلان من جانب مفكرين كثيرين منهم المؤرخ ديفيد بوتر D. Potter وعالم الاقتصاد كينيث جالبريث K. Galbrath اللذان قالا إن صناعة الإعلان كانت هي العامل الأساسي في خلق ثقافة الاستهلاك في بداية القرن العشرين. وقد قال بوتر كذلك إن هذه الصناعة قد مارست تأثيرا كبيرا في المجتمع الأمريكي بما يعادل تأثير الكنيسة والمؤسسة التعليمية والمصنع وغيرها من المؤسسات، وليس هناك من حافز يدفع إلى التطور الجوهري الخاص بالفرد أو المجتمع يكون موجودا داخل الإعلان، فكل ما يفعله هو تكريس ثقافة الانصياع والاستهلاك.

وانتقد آخرون عالم الإعلانات لأن المصانع والبائعين يريدون استعادة النقود التي أنفقوها على الإعلانات من خلال المستهلك نفسه، كما أن الإعلانات تعمل في اتجاه مضاد للاختيار العقلاني من جانب المستهلك، وكذلك الاستخدام الفعال لموارده وإمكاناته. فالمستهلك لا يختار السلعة على أساس الكفاءة والسعر؛ ولكن على أساس الإغراء، وقدرة الإعلان على التلاعب بمشاعره، وكذلك قدرته على خلق حاجات زائفة من خلال إقناعه المستهلكين بأنهم يحتاجون إلى مثل هذه المنتجات، في حين أنهم - في حقيقة الأمر - لا يكونون في حاجة إليها. هكذا يكون الإعلان آلية أساسية في المجتمعات الرأسمالية لأنه دائما يولد حاجة ترفيه إلى الشراء، والاستهلاك للسلع والخدمات التي تنتجها المؤسسات الرأسمالية المتنوعة، وهي الحاجة التي تتحول إلى ضرورة ملحة بعد ذلك. إنه وسيلة - كما يقول بعض النقاد الماركسيين - لإبعاد عقول العمال بعيدا عن الطبيعة الاستغلالية للرأسمالية، وعن الشروط القمعية التي يعملون فيها ويعيشون، وهكذا يستمر المجتمع الرأسمالي حيا ويزدهر (٢٢).

مع ذلك يقول آخرون إن الإعلان يؤكد حق المستهلك في الاختيار من بين بدائل عدة، في ضوء احتياجاته وظروفه، وإن الإعلان يساعد على التنافس بين المؤسسات الإنتاجية والخدمية لتطوير سلعها وتحسينها، وخفض أسعارها

لمصلحة المستهلك، وإن الإعلان قد يستخدم أيضا لأغراض طبية وإنسانية وخيرية ومعلوماتية، ولا يكون بالضرورة مرتبطا بأهداف استغلالية وقمعية أو ملازما لها بطريقة حتمية.

لم يكن الإعلان وحده ـ بطبيعة الحال ـ هو العامل الذي خلق ثقافة الاستهلاك، فهناك عوامل سياسية واقتصادية وتكنولوجية كثيرة أسهمت في تطور المجتمعات الغربية في اتجاه الرأسمالية، ذكرنا بعضها في مواضع سابقة عديدة من هذا الكتاب. وقد كان عالم الإعلان بتطوراته الكبيرة القائمة على أساس الصورة والكلمة، وكذلك التلاعب بالانفعالات والاحتياجات هو العامل المروج لها، وكانت ثقافة الاستهلاك علامة دالة عليها.



11

عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات

«إن التليفزيون قد شوه مقدرتنا على التوحد مع أنفسنا، إنه انتهك آكثر أبعادنا حميمية وخصوصية وسرية: فنحن نثبت أنظارنا عليه، وقد استعبدتنا طقوسية انتهاكية على الشاشة المضيئة، وهي تعرض بلايين الأشياء التي يلغي أحدها الآخر بشكل لولبي يبعث على التشوش والدوار»
فيليني [١]

إن ما يحدث في ثقافة الصورة الآن هو محصلة للثورة التكنولوجية، وهو حدث يقارنه بعضهم باكتشاف الكتابة، وميلاد فن التصوير الزيتي، واختراع التصوير الفوتوغرافي. إنه ميلاد لأداة جديدة في الإبداع والمعرفة

لقد اتضح، في ضوء هذه الثورة الخاصة بعالم الصورة، أن التكنولوجيا القديمة (الكيميائية والبصرية) هي تكنولوجيا محدودة وارتجالية، في حين تحمل التكنولوجيا الإلكترونية الجديدة وعودا بتدشين حقبة جديدة من الحرية والمرونة في خلق الصور.

إن هذا يرتبط بذلك الإحساس الخاص بأن التصوير الفوتوغرافي قد يكون تصويرا مقيدا من خلال الآلية المحددة الخاصة به، وكذلك من خلال النزعة الواقعية الملازمة له، أي من خلال الطبيعة السلبية المصاحبة له، وأن الخيال الفوتوغرافي خيال محدود، لأن كل ما يطمح إليه صاحبه لا يتجاوز مجرد التسجيل للواقع. أما في المستقبل - كما يقال - فإن الكفاءة المتزايدة على



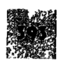
التعامل مع الصور والتلاعب بها ستمنح فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة أكبر على التحكم في الصورة، وإن القدرة على توليد الصور (الافتراضية) من خلال الكمبيوتر، ومن ثم صناعة صور مستقلة عن المراجع أو الموضوعات المحال إليها في الواقع، هي قدرة ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتوغرافي خيالا أكثر حرية بدرجة كبيرة. لقد غيرت التكنولوجيا الجديدة من أفكارنا حول الواقع والمعرفة والحقيقة، لقد حولتها إلى الدرجة التي أعلنت «انقضاء عهد البراءة الزائفة» كما أشار وليم ميتشل. إننا هنا نواجه مرة أخرى هشاشة ذلك التمييز الخاص بين المتخيل والواقعي، ليست هناك حدود مميزة الآن بين المتخيل والواقعي، فكل ما هو متخيل هو جزء من الواقع، وكل ما هو واقعي يمكن أن يصبح مكونا صغيرا في ما هو متخيل. لقد أدى التطور السريع خلال أقل من عقد من الزمان في أساليب الرسم والتصوير بالكمبيوتر - كما قال جوناثان كريري J. Crary - إلى نوع من التشكيل السريع والمتلاحق للعلاقات بين الشخص الملاحظ وأشكال التمثيل التي تقوض أركان كل تلك المعاني الراسخة التي ترد إلى أذهاننا عندما نتحدث عن شخص قائم بالملاحظة، وعن موضوعات يجري تمثيلها من خلال الصور. إن أشكال الصورة المولدة من خلال الكمبيوتر وانتشارها قد أعلنت عن الحضور الكلي لعملية غرس الصور أو المساحات البصرية المصنعة على نحو مختلف جذريا عن تلك الخصائص المميزة للسينما والتصوير الفوتوغرافي والتليفزيون. إننا في منتصف الطريق الخاص بالتحول في طبيعة النشاط البصري بشكل ربما كان أكثر عمقا عندما نقارنه بتلك الثورة التي فصلت بين صور العصور الوسطى ولوحات عصر النهضة القائمة على أساس مفهوم المنظور [٢].

عالم الصورة وصورة العالم

يرتبط مثل هذه التحويلات في ثقافة الصور - كما يعتقد - بالتحولات التي حدثت في الثقافة بشكل عام من ثقافة الحداثة إلى ثقافة ما بعد الحداثة. ويعتبر التصوير الرقمي نوعا من التكيف السريع مع تلك المشروعات المتنوعة المميزة لحقبة ما بعد الحداثة. لقد طرحت تساؤلات ما بعد حداثية كثيرة فيما يتعلق بعلاقة الصلة بالواقع، وقد أشرنا إلى كثير منها في ثنايا هذا



الكتاب، وقد وصلت هذه التصورات لدى مفكر مثل بودريار - كما رأينا - إلى اعتبار العالم مجرد صورة نقلا عن صورة نقلا عن صورة، وأصبح العالم مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد، بل لقد أصبحت الصورة هي المهيمنة والواقع في خلفيتها. لم تعد هناك صورة وأصل؛ بل صور ذات أصول متعددة. لقد أعلن بارت عن موت المؤلف؛ وذلك لأن النصوص الأدبية الآن لم يعد ممكنا إرجاعها إلى مؤلف واحد هو الذي يرتبط اسمه بها، فهناك، في عالم التناص، مؤلفون متعددون للنص الواحد، والنص مجمع أصداء لنصوص أخرى، والمؤلف ليس هو الكاتب فقط، بل هو في المقام الأول، القارئ لهذا النص أو ذاك. لقد تآكل مبدأ الواقع - كما أشار بعض الكتاب - في متاهة الصور اللامتناهية، عالم من الصور المتخيلة والمخلقة والوهمية التي تنشرها وسائل الإعلام هنا وهناك، وواقع يفقد يقينه شيئا فشيئا، إنه عالم الصورة أكثر منه صورة العالم التي تحدث عنها هيدجر، أو بالأحرى إنها صور حول عوالم مخلقة أكثر منها صورا حول عوالم واقعية أو حقيقية، وصور حول صور أكثر منها صورا حول واقع أو حقيقة، نسخ مخلقة بطريقة كمبيوترية تفوق بمراحل كثيرة الصور المخلقة بأشكال آلية، والتي أصابت بنيامين بالأسى والحسرة في بداية القرن حول مصداقية النسخ الإبداعية الأصلية للصور واللوحات. إننا نعيش الآن في عالم ما بعد الواقع، عالم الفضاء التكنولوجي والواقع الافتراضي والفضاء اللانهائي الذي يتحكم فيه الكمبيوتر والإنترنت والتكنولوجيا الافتراضية، إنه عالم يقوم على أساس التصور لمواقع التبادل الإلكتروني للمعلومات والصور والسلع. عالم الشبكة العنكبوتية عبر العالمية .w.w.w، حيث يمكن إرسال البريد الإلكتروني واستقباله، وإرسال الصور واستقبالها وتوزيعها والتحكم فيها وتزييفها وتصنيعها أو تركيبها، عالم الاكتشاف لأنظمة الواقع الافتراضي كنوع من الجغرافيا البصرية: إنه عالم ظواهر «كما لو» "as if" phenomena، ظواهر تبدو حقيقية وهي ليست كذلك، ظواهر موجودة ولكن ليس بطرائق طبيعية أو عيانية ملموسة محسوسة، عالم الصور المحاكية التي تشبه الأصل ولا تشبهه، تحاكيه ولا تحاكيه، بل تتفوق عليه وتفارقه، عالم تهيمن عليه خوذات وقبضات وأزرار إلكترونية تجعل الذي يرتديها يشعر ويحس بإحساسات واقعية وهي ليست كذلك، إنه يدخل كهف ظلال أفلاطون، ومتاهة صور



دافنشي، وحدائق سبيلبرج الجوراسية، وليست هناك من كهوف ولا متاهات ولا حدائق فعلية، بل صور وأوهام ومرايا وتخيلات وخداعات إدراكية، وإدراكات خادعة في فضاء طبيعي، أو يبدو طبيعيا، يتصرف الداخلون إليه «كما لو» كانوا موجودين في عالم واقعي طبيعي ممتع ومثير. ليست هناك مراجع أو موضوعات محال إليها في العالم الافتراضي، بل صور تناظرية أو رقمية، عالم جرى تشكيله إلكترونيا يتصرف الناس فيه «كما لو» كانوا يواجهون مثيرات حقيقية، ويرون أنفسهم في طائرات في الفضاء، أو غواصات تحت الماء، أو في كهوف في الصحراء، وليس هناك من طائرات أو غواصات أو كهوف، بل صور في صور في صور.

لا يتفق معنى الفضاء الافتراضي مع معنى الحيز المكاني المحدد بالمعنى الطبيعي المادي أو الديكارتي، إنه عالم محدد من خلال الإنترنت، وشبكة الاتصالات العالمية، ومواقع البريد الإلكتروني، وأنظمة الواقع الافتراضي، وهكذا تقدمت تكنولوجيا الصورة من عصر النسخ الآلي الذي تحدث عنه فالتر بنيامين، إلى عصر التوليد والنسخ الرقمي للصور الذي تحدث عنه بودريار وروبنز وغيرهما، عصر جرى فيه تكوين عالم بصري جديد، وبدأ فيه التفويض أيضا للأفكار الأساسية التي قام التصوير الفوتوغرافي على أساسها: أي أفكار القرب والموضوعية والتمثيل والمماثلة أو المشابهة والواقعية والعالم المغلق المكتمل المكتفي بذاته. إن الصور الرقمية صور تنتشر عبر فضاءات ممتدة عبر العالم وخارجه، يجري تكوينها ونقلها عبر هذا الفضاء الفسيح، ليس القرب هو الدال هنا بل البعد، بل لم يعد هناك قرب ولا بعد، فما هو بعيد يصبح من خلال الإنترنت في لحظة واحدة قريبا وفي متناول اليد، وما هو قريب في متناول أيدينا ـ من صور ورسائل معلومات ـ يمكن إرساله إلى أماكن بعيدة عبر العالم في لحظات أيضا فيصبح بعيدا.

لم تعد الصور أيضا تقوم على أساس المماثلة والمشابهة والنسخ المرآوي؛ بل على أساس التركيب والتهجين، مما جعل إمكانات التزييف والتزوير للصور قائمة، فقد أصبح ممكنا تركيب وجوه لأشخاص على أجساد وأشخاص آخرين، وأصبح ممكنا وضع صور خاصة بأشخاص معينين في أماكن وأزمنة أخرى غير التي يعيشون فيها، وكذلك تصوير بعض الأشخاص بشكل إباحي،



ووضع صورهم على بعض مواقع الإنترنت، أو تداولها من خلال التليفونات الجوالة المحمولة، وهنا تولد أيضا إمكانات لا أخلاقية للعب بالصور وتحريفها، وأصبح ممكنا استخدام هذه الصور الإباحية في تهديد بعض الشخصيات كالفنانين والفنانات مثلا، وتحويل أمنهم الخاص إلى جحيم، هكذا تكون لعالم الصور المتطورة عيوبه القاتلة، مثلما تكون له مزاياه الكبيرة، والعامل الحاسم هنا هو الحس الأخلاقي والالتزام بالقيم الإنسانية، ومن دونهما يصبح هذا العالم أشبه بغابة من الصور، غابة تهيمن عليها وحوش لا أخلاقية تتحكم في الصور وتنتجها وتبتز بها بني البشر. هذا عالم الصور غير المكتملة، والصور المهجنة، الصور الجديدة والصور الفاسدة، والصور المتوحشة، صور من صور من صور، وليست هناك من واقعية إلا واقعية الصور، ليس هناك تمثيل خاص للواقع؛ بل تخليق لواقع خاص. لقد أسهم ذلك كله في حفر القبر الخاص بالتصوير الفوتوغرافي، كما يقول بعض مفكري عصر الصورة، وإن كان بعضهم الآخر، أمثال روبنز، ما زالوا يقولون إن الصور الفوتوغرافية ستظل تقدم أسلوبها المميز في إقامة العلاقات الخاصة بين الفرد أو الأفراد والعالم، من خلال الصورة، وذلك ليس بالمعنى المعرفي فقط، ولكن أيضا بالمعنى الوجداني والجمالي والأخلاقي والسياسي والإنساني، وإن معاني الصور تظل كثيرة مثل معاني الكلمات، فنحن من خلالها - كما قال جون برجر - نحب ونعتذر ونخاف ونشعر بالأمل والتفاؤل، وهكذا تكون للصور أهدافها أو غايتها الأخلاقية والسياسية والإنسانية، ومثل هذه الانفعالات يصعب تجسيدها من خلال الصور الرقمية، بل يسهل ذلك من خلال الصور الفوتوغرافية، والأمر الأقرب إلى الصواب هو القول بعدم وجود تعارض ثنائي قطبي صارم بين هذين النوعين من الصور، فلكل استخداماته ولكل مجالاته، كما أنه يمكن إحداث التكامل الخاص بينهما كأن أستخدم الماسح الضوئي Scanner في نسخ صور فوتوغرافية جرى التقاطها من قبل بالطرائق العادية، ثم أنقلها من خلال الماسح الضوئي إلى ملف معين في الكمبيوتر، ثم أرسلها من خلال الإنترنت إلى صديق في مكان بعيد أو إلى أماكن للعمل أو الدراسة. ولعل هذا هو بعض ما يفعله المصورون الصحافيون في كثير من أماكن العالم عندما يرسلون صورا فوتوغرافية التقطوها إلى صحفهم الموجودة في أماكن أخرى بعيدة عنهم بمسافات طويلة جدا وبالطبع

هناك أيضا إرسال الصور عن طريق الهاتف، أو عن طريق كاميرات الفيديو التي يجري توصيلها بالأقمار الصناعية، وما شابه ذلك من الطرائق المألوفة الآن في التقاط الصور وإرسالها أو تبادلها.

ثقافة البوب الغنائية

النموذج الخاص هنا، الذي تحاكيه كثير من القنوات الغنائية العربية هو قناة MTV، وقد أشرنا إليها في الفصل السابق، لكننا نشير إليها مرة أخرى في هذا الفصل بسبب تأثيرها الكبير على القنوات الفضائية العربية الآن، وهذه القناة موجهة نحو جمهور تتراوح أعماره بين ١٢ و٣٤ سنة، وقد أثيرت احتجاجات شديدة ضدها من جانب الآباء ورجال السياسة والتربويين؛ بسبب ما تحتويه من مشاهد جنسية وعدوانية وأفكار نمطية حول العلاقات بين الجنسين، وبسبب التأثيرات التي تحدثها الرسائل التي يبثها المطربون المشاهير في المراهقين، من خلال أغانيهم وملابسهم وحركاتهم. لقد أشارت البحوث الحديثة إلى أن المراهقين يحبون مشاهدة أغاني الفيديو هذه لأن الصور البصرية المصاحبة لها تدعم تذوقهم للموسيقى، وتساعدهم على الفصل أو الفهم الأفضل للرسائل المتضمنة في الأغاني. ولأن كثيرا من هذه الأغاني يبث قصصا غامضة، فإن المراهقين يستعينون بالصور المصاحبة لها في فهم معاني هذه الأغاني، وفي العادة يكون كثير من هذه القصص والرسائل ذات صلات مباشرة أو غير مباشرة بالسلوك الجنسي [٣]. وقد حللت بعض الدراسات المحتوى الجنسي في أغاني هذه القناة فوجدت أن هذا المحتوى موجود في معظم الأغاني. وقد صُنف ٧٧ في المائة من هذا المحتوى الجنسي على أنه من النوع غير الحميم، أو غير المحبب، المرتبط بالعنف والعدوان والاغتصاب... إلخ، في حين ارتبط ٢٣ في المائة منه بالسلوك العاطفي المرتبط بالملاطفة، الذي يعد مقبولا في بعض المجتمعات دون بعضها. وفي دراسات أخرى وجد أن ٦٠ في المائة من هذه الأغاني تحتوي على سلوكيات جنسية، وأن معظم هذه السلوكيات كان مستترا ومعتمدا على التلميحات الجنسية الضمنية، من خلال طريقة ارتداء الملابس والإيحاءات والحركات الجسمية المرتبطة بالجنس كالقبل والأحضان وما شابه ذلك. وفي دراسة ثالثة وجد أن المحتوى الجنسي يشغل ٩٠ في المائة من هذه الأغاني،

وأن التلميحات والمضمون الجنسي غير المباشر قد فاق حضور السلوك الجنسي المباشر أو ما يدل عليه. وقد كانت الصورة النمطية للمرأة في هذه الأغاني هي صورة الأنثى المستسلمة الخانعة والسعيدة أحيانا بكونها موضوعا للسلوك الجنسي الصريح أو المستتر أو العنيف [٤].

إننا نهتم بالإشارة إلى بعض هذه الدراسات التحليلية على الأغاني التي تبثها هذه القناة لأنها أصبحت النموذج الذي تحاكيه قنوات فضائية عربية كثيرة مخصصة لعرض أغاني الفيديو الآن، إن كثيرا من هذه الأغاني يدور حول موضوعات الحب والغرام والهجر والخصام وكثيرا ما يرتدي المغني أو المغنية ملابس ضيقة على جسده أو جسدها، ويقوم ـ أو تقوم ـ ببعض الحركات والتلميحات التي لا يصعب اكتشاف الدلالات الجنسية الكامنة وراءها.

وغالبا ما تصاحب هذه الأغاني ثلة من الراقصات اللاتي يقمن بحركات نمطية تتكرر في معظم الأغنيات، ولا يكون الهدف من مثل هذه الحركات الراقصة التعبير عن التناسق الحركي أو الرشاقة الفنية، بل تأكيد التلميحات الجنسية الصريحة أو الضمنية التي تحملها الأغنية، لم تعد الكلمة هي الأساس، فأحيانا تكون الكلمات هي نفسها في أكثر من أغنية؛ لأن الموضوع واحد لا يتجدد كما قلنا: الحب والغرام والهجر والخصام، بل لقد وصل الأمر في بعض الأغاني، التي نجحت، أن جاء أحدهم بمطربة لا تعرف العربية، وكتب لها حروف الكلمات باللغة الإنجليزية بشكل يماثل نطقها بالعربية، وقد قامت بغنائها بطريقة لم يدركها أغلب المشاهدين إلا عندما كتبت إحدى الصحف عن هذا الأمر، فقد كان المهم هو الإبهار بالصورة والحركة والإيحاءات الجنسية والمرح. كما أننا نجد أيضا بعض الأغنيات التي لا تحتوي إلا على كلمتين أو ثلاث مثل: أهلا... أهلا... مرحب... مرحب يتم تكرارها عبر أغنية يتراوح زمنها ما بين ثلاث إلى سبع دقائق، المهم هو تحريك الأطراف وإبراز المفاتن والإبهار بالصور والإيقاعات الموسيقية العنيفة والجماهير المستعارة المستأجرة التي تُعَدُّ خصيصا للتصوير، مثلما تجري استعارة الصوت؛ فنستمع إلى صوت مجسم نقي تتزايد نبراته أو تنخفض في ضوء التحكم الإلكتروني في طبقات الصوت بفعل الأجهزة الإلكترونية الحديثة، كما نجد

المعاني المستعارة والإيقاعات والألحان المسروقة من أغان وفرق أجنبية وطرائق التصوير وأماكن التصوير، وسيناريوهات التصوير المستعارة أيضا. إن ما نجده الآن عبر القنوات الفضائية هو شيء جديد بأن نصفه بأنه «ثقافة مستعارة»، حيث يجري استيراد المكون الثقافي الغربي الأمريكي أو الأوروبي برمته، ويُغرس في قلب ثقافة أخرى لم تسهم في تكنولوجيا الصورة بأي شيء جديد بالذكر، إلا قدرتها الكبيرة على محاكاته دون فهم، وعلى استهلاكه دون توقف.

هكذا توجه هذه الثقافة الغنائية والموسيقية المستعارة، مثلما توجه ثقافة العنف المستعارة، إلى فئة مستهدفة خاصة من الجمهور، فئة المراهقين والشباب، فئة تتسم بالقابلية للإيحاء، والاستغراق في أحلام اليقظة وانفتاح عوالم الطموح والرغبة في تحقيق الذات، والبحث عن مثل عليا يجري التوحد معها فلا تجد أمامها سوى نموذج العنف الذي تبثه الأفلام، أو نموذج الجنس الذي تطلقه الأغاني. هكذا يكون لمثل هذه الوسائط والقنوات تأثيراتها البالغة في اتجاهات المراهقين والشباب، وفي ميولهم وتفضيلاتهم الجمالية والتربوية والأخلاقية، هكذا قد يعتقدون أن ما يرونه هو الواقع، في حين أن ما يرونه يكون فقط مجرد صورة للواقع، صورة افتراضية له، صورة يراد لهم أن يحلموا بها ويسعوا إلى العيش فيها، في حين أنها مجرد صورة وهمية أو غير حقيقية، إنهم لا يعرفون واقعهم الحقيقي، بل يعرفون صورة مزيفة عنه. ومن ثم ينبغي أن يكون هناك تنبيه دائم لهم لإدراك المفارقة بين عالم الواقع وعالم الصور المتخيلة الوهمية الافتراضية، ليس هناك من سبيل سوى الوعي والفهم والإدراك الحقيقي للواقع.

لقد وجدت هذه الدراسات أيضا أنه عندما تكون العائلات التي يعيش فيها هؤلاء المراهقون والشباب أكثر استقرارا وتفاهما وأخلاقية، يقل التقبل للمحتويات الجنسية التي تبثها مثل هذه القنوات. إننا نعتقد أن محتويات وأشكال وتأثيرات الأغاني التي يجري تأليفها وتلحينها وغناؤها وتوزيعها في البلاد العربية الآن في القنوات الفضائية هي من الأمور الجديرة بأن تكرس لها دراسات ومشروعات كبيرة؛ بهدف معرفة التأثيرات السلبية والإيجابية لها في الصغار والكبار، والذكور والإناث، وفي النسق القيمي والأخلاقي، وكذلك في الفن والإبداع بشكل عام.



مجتمع الترفيه المعلوماتي The infotainment society

أدى التنامي البارز لثقافة العرض إلى خلق نمط جديد من المجتمعات يمزج بين المعلومات والترفيه، يمكن تسميته ـ كما يقول كيلنر ـ بـ «مجتمع الترفيه المعلوماتي». إن التغيرات التي حدثت في الوضع العالمي الراهن كانت كبيرة وعميقة، كما أنها تشكل تحولا من مرحلة السوق والمنافسة والرأسمالية الحرة التي تحدث عنها ماركس إلى مرحلة رأسمالية احتكار الدولة state - monopoly Capitalism التي قام منظرو مدرسة فرانكفورت بتحليلها ونقدها خلال ثلاثينيات القرن العشرين. ونحن ندخل الآن في شكل جديد من الرأسمالية التكنولوجية technocapitalism، يتميز بوجود حالة خاصة من التكامل أو المزج بين رأس المال والتكنولوجيا وصناعات المعلومات والترفيه، وتقوم كل هذه المكونات معا بإنتاج مجتمع الترفيه المعلوماتي وثقافة العرض أيضا. وفي ضوء مصطلحات الاقتصاد السياسي، فإن ما يميز مرحلة ما بعد الصناعة من الرأسمالية التكنولوجية البارزة الآن هو الاضمحلال لدور الدولة، والبروز والاتساع لقوة السوق، مع ما يصاحب ذلك من قوة متزايدة للمؤسسات العابرة للقوميات والمؤسسات الحكومية والانخفاض الواضح في قوة الدولة والأمة ومؤسساتها الحاكمة. إن من يريد أن يتحدث عن رأس المال لا بد أن يتحدث عن العولمة، ومن المستحيل الحديث عن العولمة دون الحديث عن التشكيلات الخاصة للرأسمالية. إن الثقافة والتكنولوجيا هما من الجوانب المكونة المهمة في رأس المال العولمي، وكذلك في الحياة اليومية في العالم المعاصر، فهما تخترقان الجوانب المهمة الكبرى في الحياة، كالسياسة والاقتصاد، وتشكلان كذلك مجالهما الخاص وثقافاتهما الفرعية الخاصة أيضا [٥].

يشير مصطلح الترفيه المعلوماتي إلى عملية التوظيف النشيطة لقطاعات المعلومات والترفيه في تنظيم المجتمعات المعاصرة، وكذلك إلى الطرائق التي تقوم من خلال تكنولوجيات المعلومات والوسائط المتعددة للتحكم في الترفيه وتحويله ونقله والتأثير من خلاله في الناس، وكذلك إلى الأشكال التي تقوم من خلالها عمليات الترفيه بتشكيل المجال الخاص بالحياة، والذي يمتد من الإنترنت حتى السياسة والاقتصاد والتعليم... إلخ.

تلفت الأفكار العامة حول مجتمع المعرفة أو «المعلومات» الانتباه - على نحو مناسب - إلى الدور الخاص بالمعرفة العلمية والتكنولوجية في تشكيل النظام الاجتماعي الحالي، وكذلك الأهمية الخاصة للكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات، وإلى التكوين الخاص للبيولوجيا الحيوية والهندسة الوراثية، وكذلك نهوض نخب elites اجتماعية جديدة. ومن المناسب هنا - كما يقول كيلنر - أن نفكر في ثورة المعلومات أو المعرفة بوصفها تشكل جانبا مهما مع جوانب أخرى في الحياة قامت بتشكيل ما يسمى بالرأسمالية التكنولوجية، فالمسألة ليست مجرد تقدم صناعي أو بعد صناعي في تكنولوجيا المعلومات فقط، فالمعلومات التكنولوجية ليست هي فقط المبادئ المنظمة لمجتمع ما زال يتشكل من خلال التراكم المستمر لرأس المال، والمبالغة في تحصيل الفوائد إلى حدها الأقصى.

الثورة التكنولوجية هي مجرد جانب فقط من جوانب ثورة المعلومات ومجتمع المعلومات. هنا لا بد من التركيز على الروابط المتداخلة بين التكنولوجيا الجديدة ومجتمع العولمة المتصل بعضه ببعض بشبكات اتصالات ومعلومات عالمية، وكذلك ذلك الامتداد الخاص لثقافة العرض والاستعراض في المجتمع الناهض الجديد المسمى مجتمع الترفيه المعلوماتي، الذي يخترق مجالات العمل والتعليم والتربية واللعب والسياسة والتفاعل الاجتماعي. لعل هذا يكون أكثر فائدة من مجرد الاهتمام المبالغ فيه فقط بالأشكال التكنولوجية الجديدة أو العولمة من دون أن ننظر إلى التشكيل الكلي لهذه الظواهر معا.

لقد أدمج كثير من أشكال الثقافة السابقة وامتصاصها بسرعة داخل الإنترنت، وأصبح الكمبيوتر أداة ومصدرا مهما للترفيه والمعلومات واللعب، والاتصال مع العالم الخارجي [٦].

خلال ثمانينيات القرن العشرين بدأت عمليات ضخمة من الدمج بين الشركات الكبرى في مجال الصناعة والترفيه وتكنولوجيا المعلومات والشبكات التليفزيونية، كتلك التي حدثت بين شبكة CBS وشركة وستنجهاوس وشركة تايم وورنر وشبكة تيرنر وABC وNBC وميكروسوفت. وقد وصل رأس المال المقترح للاندماج بين تايم وورنر وأمريكان أون لاين وAOL إلى ٤ , ١٦٣ بليون دولار عام ٢٠٠٠، وقد كانت خدمات الميديا الجديدة الخاصة بالإنترنت لدى شركة أمريكان أون لاين هي التي رجحت كفتها في هذا الاتفاق، مشيرة إلى

بروز ثقافة الإنترنت الجديدة على ثقافة الميديا القديمة. وقد دل هذا الاتفاق كذلك على حالة جديدة من الامتزاج بين صناعة الترفيه وصناعة المعلومات، وبين الميديا القديمة والميديا الجديدة في الشكل الخاص للاقتصاد الشبكي والثقافة الفضائية.

ساعدت عمليات الدمج هذه على ظهور مؤسسات تعمل في مجال التليفزيون والأفلام السينمائية والمجلات والصحف والكتب وقواعد البيانات والمعلومات وأجهزة الكمبيوتر وغير ذلك من أشكال الميديا والوسائط، مما قد يوحي باحتمالات وجود صراعات وحالات غير متوقعة من عدم اليقين في ثقافة الميديا والكمبيوتر، والمعلومات والترفيه، في مجتمع الترفيه والمعلومات المترابط شبكيا، والقائم على أساس الميديا ووسائل الاتصال التكنولوجية.

في عام ٢٠٠٢ أصبحت هناك عشر شركات اندماجية عملاقة في الولايات المتحدة، منها ـ تمثيلا لا حصرا ـ أمريكان أون لاين وتايم وورنر، وديزني، وABC، وشبكات الأخبار News corporation، وسوني، وAT&T وغيرها، بحيث أصبحت تسيطر على معظم أشكال الإنتاج للمعلومات والترفيه عبر العالم. وكانت المحصلة لذلك هو حدوث منافسة أقل وتنوع أقل، وظهور احتكار أكبر وتحكم أكبر في الأخبار والصحافة والتليفزيون والأفلام، وفي غيرها من وسائط المعلومات والترفيه.

تكون المؤسسات الاندماجية لصناعات الميديا والاتصالات والمعلومات في حالة سعي دائم لتقديم مجموعة كبيرة من الخدمات لعملائها. وقد تشتمل هذه الخدمات على تيسيرات أكبر في استخدام الإنترنت، وتوفير الهواتف المحمولة أو النقالة (الموبايلات) ووسائل الاتصال الشخصي السهلة مع الأقمار الصناعية، وكل ما يجعل استخدام الفيديو والأفلام والتسلية والمعلومات أمرا يسيرا وتحت الطلب. ونجد كذلك هنا تلك التيسيرات الخاصة بالشراء عبر الإنترنت، والتي تفترض امتلاك الراغب في الشراء لبطاقات ائتمان Credit Cards بنكية، وما شابه ذلك من مكونات هذا العالم الجديد الذي يقدم كل شيء لطالبه، ما دام يملك الثمن، بدءا من الكتب والملابس والدواء والطعام، وانتهاء بالجنس والبورنوجرافي أو الإباحية والمشاركة في عمليات مقامرة في ملاهٍ ليلية ونوادي قمار غير آمنة (٧).

في أواخر القرن العشرين أصبح هناك عدد متزايد من الشركات الاندماجية العالمية مثل جنرال إليكتريك التي تمتلك شبكة NBC التليفزيونية، وكذلك شركة سوني، وتتحكم هذه الشركات في صناعة أجهزة التليفزيون وصناعة برامج التليفزيون وما يرتبط بها من مجالات تتعلق بالميديا، مثل إستوديوهات الأفلام والمجلات والصحف... إلخ. ويمثل هذا التكامل الرأسي Vertical، ليس نوعا من الإمبريالية الثقافية بواسطة آمة أو دولة، بل يمثل شكلا من إمبريالية الشركات. ومع أن التليفزيون ومنتوجات الميديا قد تكون ظهرت في الولايات المتحدة فإن عددا كبيرا من شركات الميديا الكبيرة موجود في أماكن أخرى عبر العالم ومن ذلك مثلا:

- شركة سوني (شركة يابانية).
- شركة فيليبس (شركة هولندية).
- شركة سيجرام Seagram (شركة كندية، وهي تمتلك أيضا شركة يونيفرسال للأفلام).
- شبكة الأخبار (شركة أسترالية، وهي تمتلك أيضا شبكة فوكس للأخبار) (٨).

وتسهم هذه الشركات ماليا في عدد كبير من المنتوجات، كما أنها تمتلك شركات صغيرة أيضا تهتم بالترويج والإعلان والبيع لسلعها الكبيرة.

هكذا، فإن مفهوم ديبور حول مجتمع الاستعراض أو العرض الذي يتجمد فيه الأفراد أو تشل حركاتهم، ويصابون بالذهول من خلال التعليب والعرض والاستهلاك للسلع، وكذلك من خلال اللعب والتلاعب الذي تقوم به الأحداث الوسائطية أو الخاصة بالميديا، هذا المفهوم ما زال مفيدا في تفسير واقعنا اليوم كما يشير كيلنر، ومع ذلك فإننا الآن في مرحلة من العرض أو الاستعراض يسودها مجال الميديا والسياسة ومجالات الحياة اليومية العادية. ففي ثقافة العرض التكنولوجي أصبحت أجهزة الكمبيوتر وسائل بارعة في تقديم المعلومات والوسائط المتعددة داخل البيوت وأماكن العمل من خلال الإنترنت، ودخلت في منافسة مع التليفزيون بوصفه الوسيط البارز لعصرنا، والمحصلة لذلك كله هي نوع من المشهدية أو الاستعراض الكبير للسياسة والثقافة والوعي، وذلك مع تكاثر الميديا، وظهور أشكال جديدة من الثقافة تمثل الوعي والشعور الخاصين بالحياة اليومية للإنسان، وبروز أشكال جديدة من الصراع والمقاومة أيضا.



لقد أدت الثورة الرقمية إلى تحويل الثقافة على نحو عميق، وأنتجت أشكالا جديدة من المشاهد والعروض، ومجالات جديدة من الثقافة التكنولوجية.

موت التصوير الفوتوغرافي ومولد التصوير الرقمي

اخترع فوكس تالبوت الكاميرا عام ١٨٣٩. وخلال ثلاثين عاما بعد اخترعها كأداة خاصة بصفوة القوم أو عليتهم، استخدمت الكاميرا في استكمال التقارير البوليسية وعمليات الاستطلاع الحربية وفي الصور الإباحية، وعمليات التوثيق العلمي وكألبوم لصور العائلة، وفي البطاقات البريدية والسجلات الأنثروبولوجية (تصوير عمليات التطهير العرقي للهنود الحمر في الولايات المتحدة مثلا)، وفي تقديم العظات الأخلاقية، وتجسيد الأعمال الجمالية، وإرسال التقارير الإخبارية، وإبراز الملامح والخصائص الشخصية. وقد قدمت أول كاميرا رخيصة إلى الأسواق عام ١٨٨٨، فتزايدت الاستخدامات الكبيرة والعميقة للكاميرا في المجتمعات الرأسمالية وغير الرأسمالية، وفيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية أصبحت الكاميرا هي الطريقة الأكثر استخداما في الإشارة إلى المظاهر الخاصة بالأشياء والأشخاص، إلى ما يظهر ويبدو منها ومنهم ويصبح بديلا للواقع، أو للبيانات والأدلة الخاصة بهذا الواقع. لقد اعتُقد في تلك الفترة - كما يقول جون برجر - أن التصوير الفوتوغرافي هو أكثر الوسائل شفافية ومباشرة في الاقتراب من الواقع، وقد كانت تلك فترة تحرر التصوير الفوتوغرافي من قيود الفنون الجميلة، ومن التركيز على أهمية جماليات الصورة إلى التركيز على أهمية جماليات الواقع، أو حتى خصائصه المؤلمة أو المنفرة، وأصبحت الكاميرا هي الوسيط الجماهيري أو العام الذي يمكن استخدامه بطريقة ديموقراطية. لكن هذه الفترة سرعان ما انقضت وحل محلها الاستخدام الخاص للكاميرات والصور الدعائية في عالم البروباجندا، وقد كان الحزب النازي في ألمانيا هو أول من استخدم الصور الفوتوغرافية في الدعاية السياسية الخاصة لمبادئه وفي النيل من أعدائه والتحقير من شأنهم [٩].

إن الصور الفوتوغرافية - كما تقول سوزان سونتاج S. Sontag في كتابها عن التصوير الفوتوغرافي - هي خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صور الكاميرا، وهي القوة المثالية للوعي خلال سعيه المحموم الخاص لاكتساب المعلومات [١٠].



وقد كتب فويرباخ عام ١٨٤٣، بعد سنوات قليلة من اختراع الكاميرا، يقول إننا أصبحنا نفضل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل، التمثيل على الواقع، والمظهر على الوجود» [١١]، مؤكدا بذلك القوة المتزايدة التي أصبحت تهيمن الصورة من خلالها على حياة الإنسان.

إن الصور التي أصبحت ذات تأثير غير محدد في المجتمع المعاصر هي في جوهرها صور فوتوغرافية أساسا، كما تقول سونتاج، فهذه الصور قادرة على السيطرة على الواقع؛ وذلك لأن الصور الفوتوغرافية ليست مجرد صورة (كما هي الحال بالنسبة إلى اللوحة المرسومة مثلا)، أو تفسيرا للواقع، ولكنها أيضا أثر من آثار الواقع، أثر دال عليه ويرتبط به، وقد يكون الجزء (اسم الشخص مثلا) دالا على الكل (الشخص نفسه)، إن الصور الفوتوغرافية صور مباشرة للواقع، صور تشبه بصمات الأصابع أو قناع الموت الذي كان يوضع على وجوه بعض الموتى في بعض الثقافات القديمة (وجوه الفيوم في مصر مثلا) [١٢].

ومثلما كان اختراع التصوير الفوتوغرافي في أوائل القرن التاسع عشر دالا على مجموعة كبيرة من الحاجات والرغبات الاجتماعية الخاصة بذلك الزمن وخاصة ما يرتبط فيها بازدهار الحداثة، وهي حاجات ورغبات استمرت موجودة أيضا وإن بأشكال متغيرة متنوعة مع تغير المجتمعات وتطورها؛ فكذلك كان اختراع السينما في ذلك القرن متفقا مع رغبة متزايدة عارمة في رؤية الحركة وتجسيدها وتحويلها إلى نشاط بصري [١٣].

كانت تلك رؤية تتفق مع تلك الرغبات القارة لاستكشاف الحركة والحرية وتعميق ما يرتبط بهما من قيم خاصة بالتأكيد على حرية الإنسان، وعلى حرية حركته داخل البلد الذي يعيش فيه أو خارجه، وهي حرية كثيرا ما تمت على حساب حرية الآخرين، وتمت أيضا من خلال التقييد من حركتهم مع استمرار تنامي الحس الاستعماري الإمبراطوري في الغرب ولدى بعض بلدان الشرق أيضا.

أسهم فن التصوير الفوتوغرافي في تطور فنون التصوير الزيتي والرسم، كما أوضحنا ذلك خلال الفصل الخاص بالفنون التشكيلية من هذا الكتاب، كما أنه كان العامل الأساسي في تطور فنون ومجالات السينما والتليفزيون والإعلانات والصحافة وغيرها، لكن هذا الفن يبدو أنه يشهد الآن موته الثاني، بعد موته الأول الذي تجلى في ظهور وتنامي

فنون الشاشة (السينما والتليفزيون)، وهذه مقولة ليست بالبساطة التي تبدو عليها، لكنها مقولة جديرة بأن ننظر إليها بشكل أعمق وأن نحاول فهمها وتفسيرها أيضا.

هناك إحساس متزايد الآن ـ كما يقول كيفين روبنز ـ بأننا نشهد ميلاد حقبة جديدة، حقبة ما بعد التصوير الفوتوغرافي. وتمثل هذا الحقبة نوعا من التطور في التكنولوجيا الإلكترونية الرقمية الجديدة الخاصة بتسجيل ومعالجة وتبادل وتخزين الصور. هكذا شهدنا خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين نوعا من التقارب المتزايد بين تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي وتكنولوجيا الفيديو والكمبيوتر، وقد أدى هذا التقارب إلى تمهيد الأرض لظهور سياق جديد تكون فيه الصور الفوتوغرافية الثابتة مجرد عنصر صغير في ذلك العالم الكبير، الذي أطلق عليه اسم الميديا الفائقة أو العليا Hypermedia، فالتكنولوجيا الافتراضية بقدرتها على توليد أو إنشاء صور «واقعية» على أساس بعض التطبيقات الرياضية التي تحاكي الواقع وتنمذجه، أسهمت في الرفع من شأن التوقعات للتطورات اللاحقة والاستباق لها [١٤]، والتوقع هو آلية سيكولوجية مصاحبة للعالم الافتراضي الجديد هذا، إننا نتوقع أشياء فتحدث أو تحدث عكسها في متاهة الصور اللامتناهية هذه التي توقعها دافنشي لكنها فاقت توقعاته إلى حد كبير.

حروب التليفزيون

لقد أصبح التليفزيون أكثر أشكال الترفيه الجماهيرية تأثيرا، كما أنه أثر في تطور وسائل اتصال جماهيرية أخرى. لقد أصبح سريعا هو الوسيط الخاص بالعولمة، وهو الأداة الرئيسة للإعلانات داخل الدولة الواحدة وعبر العالم، وهو وسيط مركزي كذلك في نمو مجتمعات الاستهلاك. وللتليفزيون تأثيراته السياسية الكبيرة، كما أنه قام بتغيير الأشكال الخاصة من علاقة السلطة بالجمهور، وأيضا علاقات الميديا بالجوانب الحربية أو العسكرية، فالحروب التي يشاهدها الآن تبدو كثيرا أقرب إلى الحروب التليفزيونية، وإلى الدرجة التي جعلت مفكرا من مثل بودريار يقول إن الحرب لم تحدث في الخليج، وكان يقصد بذلك أن الناس لم يشاهدوا هذه الحرب؛ بل شاهدوا نسخة منها عبر التليفزيون، وتحتاج منا هذه النقطة أن نتوقف قليلا هنا.

يذهب بودريار إلى طريق مضاد للطريق الذي اختطه أفلاطون وأشار إليه حول الصورة، بوصفها ظلا للواقع، فيقول بودريار بل إنها الواقع ذاته، وهكذا يفحص بودريار العلاقة بين الواقع والنسخة المنقولة عنه، بين الأصلي والزائف. وخلال ذلك قام بطرح تحديات وأسئلة متشككة في البدهيات الأولية التي طالما اعتنقها العقل الغربي، والتي منها أن هناك أصلا (eidos) متميزا من النسخة أو الصورة، فقال بودريار إن كل شيء هو نسخة منقولة عن نسخة أخرى، وإننا موجودون في عالم من المحاكاة والنسخ غير ذات الأصل المحدد Simulation and simulacra (١٥).

بعد نحو شهر من موافقة مجلس الأمن القومي في الولايات المتحدة على شن الحرب على العراق عام ١٩٩١ بسبب ذلك الغزو المشؤوم للكويت، نشر بودريار مقالا بعنوان «حرب الخليج لن تحدث»، ثم كتب مقالين صغيرين آخرين بعنوان «هل حدثت حرب الخليج فعلا؟»، و«حرب الخليج لم تحدث فعلا»، وقد كانت تلك عناوين مثيرة فعلا، لأننا جميعا نعرف أن حرب الخليج قد حدثت فعلا، وأنه تم طرد صدام وقواته من الكويت. لكن ما كان يقصده بودريار يمكن فهمه فقط في ضوء أفكاره حول الصور المحاكية والمحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد، وكذلك دور وسائل الإعلام، وأهمها التليفزيون، في هذا الأمر.

لقد كانت حرب الخليج الثانية أو حرب تحرير الكويت حربا متلفزة بدرجة فائقة، وقد حظيت هذه الحرب بأكثر أشكال التغطية من وسائل الإعلام بشكل يفوق أي حرب أخرى سابقة عليها، وهكذا تدفقت المعلومات الكثيفة حول التغيرات الجوية وأحوال الطقس خلال فصول السنة، والبيانات الخاصة بطبيعة التسلح، أو أنواع الأسلحة، وأعداد الجيوش، وأعداد السكان، وما شابه ذلك من المعلومات حول منطقة الخليج العربي خاصة والمنطقة العربية عامة. وقد حدث الأمر نفسه في حرب أفغانستان بعد ذلك، وفي مثل هذه التغطية المعلوماتية المكثفة، وهذا الفيض الكبير من المعلومات والصور يجد بودريار ضالته، يجد ما يقوله عن نفيه - الفلسفي - لحدوث الحرب، ففي حرب الخليج وحرب أفغانستان كانت صور الحرب متميزة في كونها تنقل إلى البشرية من أماكن بعيدة، لقد كانت تلك مشاهد بصرية لم يشاهد البشر مثلها من قبل، فالصواريخ والقنابل الذكية المزودة بكاميرا تنقل المشاهدين إلى قلب عمليات



التدمير ذاتها، لكن ليست هناك صور لضحايا أو موتى، وذلك لأن صور الموتى كثيرا ما كان يجري إبعادها عن الشاشات، لقد رأينا صورا ولم نشاهد موتى أو ضحايا، رأينا مشاهد ولم نر حروبا كما لو كنا رأينا صورا محاكية، صورا لا تنتمي إلى أصل محدد، جرى توظيفها بدقة كي تبدو حقيقية، إنها تمثيلات للحروب وليست الحروب ذاتها، إنها لا تتفق مع ما اعتاد الناس على أن يفعلوه أو يعتقدوه حول الحروب، لقد كانت حرب فيتنام شهيرة لأنها حدثت في غرف معيشة الناس، وسيطرت على حياتهم، أما هذه الحروب الأخيرة فقامت بالخطوة التالية وأصبحت أحداثا مبرمجة، برامج يجري تصميمها وتنفيذها وعرضها ومشاهدتها على هيئة صور متدفقة يوميا، وبهذا المعنى تكون هذه الحروب بالمعنى التقليدي لم تحدث بعد، أو لن تحدث أبدا. إنها حروب تحدث عبر الواقع الأعلى، عبر عالم الصورة، إنه عالم يختلط فيه الواقع بالخيال ويتم التلاعب فيه بالحقائق وبالصور، ويستبق الافتراضي فيه حدوث الواقعي ويسبقه، ويكون الزمن الافتراضي فيه سابقا على الزمن الواقعي، عالم تختلط فيه الصور بالواقع، وبشكل لا يمكن الفصل فيه بينهما. بدءا من التدريب على خطة افتراضية للحرب إلى تنفيذها إلى عرضها من خلال شاشات التليفزيون والإنترنت، ومع ذلك، وعلى رغم ما يقوله بودريار فإن حرب الخليج الأولى قد حدثت، كما حدثت حربا الخليج الثانية والثالثة أيضا، ومات بشر كثيرون في تلك الصراعات وما زالوا يموتون في عالم تتقاطع فيه القوى والمصالح وتتشابك، ويختلط فيه عالم الواقع بعالم الصور.

إن حروب الخليج كانت حروبا بصرية، كما قال دوبريه، ومن ثم كانت حربا لا مرئية ومن دون آثار لدى المقيمين في الغرب خاصة، وكانت حرب فيتنام حربا بالصور لأننا كنا نرى فيتناميين وأمريكيين بأرجلهم ووجوههم وظهورهم ليس لهم طابع التمثيلية والتفويض والإنابة، في وضعية حرب وبثيابها وقد عرضها من خلال شاشات التليفزيون والإنترنت [١٦].

إن ادعاء بودريار بأن حرب الخليج عام ١٩٩١ لم تقع على أي أرض مادية فعلية فكرة متهاوية، ففكرة أن ميتا ما لم يجرِ تصويره يظل في كل الأحوال ميتا، أو أن صاروخ توماهوك ليس سوى علامة رادار على شاشة مراقبة، لم تعد فكرة بدهية في العصر البصري، لذلك لم يعد لها أي تأثير [١٧]، فالصواريخ للتدمير والحروب للموت.



تقدم التغيرات التي حدثت في عالم الألعاب الرياضية مثالا آخر لتأثير التليفزيون، وقد شاهدنا أخيرا البث الحركي للألعاب الرياضية المتنوعة بأشكال بارعة ومشوقة وجذابة وممتعة في دورة الألعاب الأولمبية في أثينا، عاصمة اليونان، خلال شهر أغسطس ٢٠٠٤، وشاهدنا كيف تفاعل الجمهور داخل الملاعب وخارجها مع هذا الحدث العالمي، ورأينا نقل التليفزيون لاستجابات شعوب كثيرة وردود أفعالها تجاه فوز وانتصارات فرقها أو لاعبيها أو هزائمهم. وشاهدنا الإعلانات الضخمة والكثيرة المصاحبة لبث القنوات الفضائية لهذه الألعاب الرياضية، وسمعنا عن الأرقام الضخمة من الأموال التي دفعتها شبكات التليفزيون من أجل الحصول على حق البث لهذه الألعاب دوليا، وعرفنا أيضا أن اليونان نفسها قد أنفقت نحو عشرة بلايين دولار حتى تجهز ملاعبها وشوارعها وفنادقها، وطرقها... إلخ، بما يناسب هذا الحدث الدولي الذي توقعت أن تحصل من خلاله على فوائد مادية ومعنوية ووطنية كثيرة وقد حدث.

إن التليفزيون له تأثيره الكبير دون شك ـ في التلاعب باتجاهات الناس وقيمهم ـ وفي التأثير في سلوكهم. فالتليفزيون يؤثر في السلوك والأفكار واللغة والأزياء، وهو يستمد تأثيره من قوته على الإيحاء بما هو طبيعي ومرغوب ومهم، وأحيانا ما تكون هذه التأثيرات إيجابية، وأحيانا تكون سلبية، إنه الأداة الأساسية الآن في الحرب وفي السلام، وفي البناء وفي الهدم أيضا.

التليفزيون وتأثيراته

لقد تبين أن التليفزيون قد أوجد حالات من الشعور بالظلم وعدم الرضا بين تلك الجماعات، التي تقارن حياتها فتجد أن مستويات عيشها أقل بكثير من مستويات الرفاهية التي تُعرض على الشاشة. هكذا يبدو التليفزيون في نظر البعض أشبه بالمؤسسة التجارية العامة التي تستخدم الإعلانات، وتؤكد على برامج التسلية العامة بهدف تحقيق الربح، ومع أنه كان محصلة للنمو الطبيعي في التكنولوجيا، إلا أنه في الواقع هو نتيجة للتنظيمات السياسية والاقتصادية المهيمنة على المجتمعات الرأسمالية التي تتطور آلياتها ومداخيلها بفضل استمرارية الاستهلاك. منذ أواخر ستينيات القرن العشرين قام جورج جيربنر وزملاؤه بسلسلة من الدراسات التحليلية المكثفة حول ما

يحدثه التليفزيون، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد قام هؤلاء الباحثون بالتسجيل على شرائط فيديو لآلاف من البرامج والشخصيات التليفزيونية التي يشاهدها الناس في وقت الذروة. وقد أشارت هذه النتائج بشكل عام إلى أن العالم الذي يُصوَّر على شاشة التليفزيون هو ـ وإلى حد كبير ـ عالم مضلل في تمثيله للواقع، لكن ما يحدث هو أن الناس يأخذون ما يظهر على شاشات التليفزيون مأخذ الجد ويعتقدون أنه انعكاس للواقع.

ففي هذه البرامج ظهر الذكور أكثر من الإناث بمعدل ٣ : ١ وجرى تصوير النساء في كثير من هذه البرامج والمسلسلات على أنهن أصغر سنا من الرجال الذين يقابلنهم. وكان هناك تمثيل أقل أيضا للجنسيات الأخرى (خاصة الذين من أصول إسبانية) وللأطفال الصغار وللمسنين، وكثيرا ما يظهر الأفراد الذين ينتمون إلى أقليات في أدوار اجتماعية أقل قيمة كما أن كثيرا من الشخصيات التي تُعرض في وقت الذروة يكون أصحابها من المهنيين، ومن المديرين وأصحاب الوظائف المتميزة، هذا مع أن ٦٧٪ من قوة العمل في الولايات المتحدة هم من العمال الحرفيين الذين يقومون بوظائف خدمية. وقد جرى تمثيل ٢٥ في المائة من هذه الوظائف داخل السياق الخاص بالشخصيات التليفزيونية. وأخيرا فقد كان معدل الجرائم المعروضة على الشاشة أكثر بنحو عشر مرات من الجرائم الموجودة في الواقع الحقيقي. فالصبي المراهق الذي يبلغ من العمر خمسة عشر عاما تبين أنه يرى أكثر من ثلاثة عشر ألفا من عمليات القتل على الشاشة قبل أن يصل إلى هذا العمر. ونحو نصف الشخصيات التي يعرضها التليفزيون تكون متورطة في مواجهات عنيفة كل أسبوع، في حين أن النسبة الواقعية هي أن أقل من ١ في المائة من الجمهور هم ضحايا للعنف الإجرامي وفقا للإحصاءات التي قدمتها وكالة المخابرات الأمريكية [١٨].

كذلك قارن جيربنر وزملاؤه بين اتجاهات هؤلاء الذين يشاهدون التليفزيون بكثرة (أربع ساعات فأكثر كل يوم، وهؤلاء هم المكثرون) بهؤلاء الذين يشاهدونه بدرجات أقل (ساعتين فأقل كل يوم، وهؤلاء هم المقلون)، فوجدوا أن المشاهدين المكثرين:

١ـ يعبرون عن اتجاهات تعصب عرقي أكثر.

٢ـ يعلون من تقديرهم للأفراد الذين يعملون في مهن كالطب والمحاماة والألعاب الرياضية.



٣ـ يدركون المرأة على أنها تمتلك قدرات واهتمامات محدودة مقارنة بالرجال.

٤ـ يتمسكون بوجهات نظر أو آراء متطرفة فيما يتعلق بأسباب انتشار العنف في المجتمع.

٥ـ يعتقدون أن الأفراد المسنين هم اليوم أقل عددا وأقل صحة عما كانت عليه حالهم منذ عشرين عاما، هذا مع أن العكس هو الصحيح.

٦ـ يميلون إلى رؤية العالم على أنه مكان يمتلئ بالخطايا والخاطئين بشكل يفوق ما يعتقده المقلون في المشاهدة.

٧ـ يوافقون على أن معظم الناس يبحثون عن مصالحهم وأنهم ـ أي الناس ـ يقومون باستغلالك لو أتيحت لهم الفرصة لذلك.

وقد استخلص جيربنر وزملاؤه أن هذه الاتجاهات والمعتقدات تعكس صورة غير دقيقة عن الحياة الأمريكية التي يقدمها التليفزيون [١٩].

لقد ظهرت مثل هذه الصورة أيضا في دراسات أخرى حول مشاهدة التليفزيون، وصورة العالم من خلال فحص بعض الأنشطة التي يعرضها التليفزيون ومنها ـ تمثيلا لا حصرا ـ السلوك الإجرامي، فقد أشار بعض الباحثين، أمثال كريج هاني C. Haney، وجون مانزولاتي J. Manzolati إلى أن العروض التي تجسد الجريمة على شاشة التليفزيون تنشر صورة متسقة حول الشرطة وكذلك حول المجرمين. فصورة رجال الشرطة ليست واقعية، بل هي صورة نمطية يجري تصويرهم من خلالها على أنهم أشخاص عطوفون متفهمون بدرجة مذهلة، قادرون على حل معظم الجرائم، كما أنهم لا يخطئون على نحو مطلق بما يتعلق بجانب واحد فقط هو: ألا يكون الشخص المذنب موجودا في السجن في نهاية العرض أو المسلسل أو الفيلم. إن التليفزيون يتبنى هنا نوعا من الخداع أو الإيهام الخاص باليقين، والتأكد فيما يتعلق بمحاربة الجريمة، إنه أحادي النظر، مركزي التفكير، لا يرى احتمالات أخرى للأمر في ضوء الاحتمالات الكثيرة المتعددة لهذا الأمر في الواقع، ويتجه المجرمون نحو الجريمة ـ على شاشات التليفزيون ـ بسبب أمراض واضطرابات نفسية، أو بسبب شره (غيره ضروري وغير مبرر) لا يمكن إشباعه، ويؤكد التليفزيون المسؤولية الشخصية للمجرمين عن أفعالهم، ويعفي المجتمع من أدنى مسؤولية، كما أنه يتجاهل الضغوط الموقفية التي قد يخضعون لها وتدفعهم إلى الجريمة، مثل الفقر والبطالة.



ولمثل هذه الصورة تأثيراتها المهمة كما قال هاني ومانزولاتي، فالناس الذين يشاهدون التليفزيون بكثرة يميلون إلى المشاركة في مثل هذا النسق الخاص من القيم، الذي يؤثر بدوره في توقعاتهم وأحكامهم، إنهم يميلون إلى ما هو عكس الافتراضات الخاصة بالبراءة، ويعتقدون أن المتهمين لا بد من أنهم مذنبون لسبب أو لآخر، وإلا ما جرى إحضارهم إلى ساحة المحاكمة [٢٠].

إن هذه الصورة المثالية الأحادية الجانب التي لا تضع كل المتغيرات والمستويات الاجتماعية والسيكولوجية الأخرى في الحسبان هي الصورة المثالية نفسها التي تعرضها مسلسلات التليفزيونات العربية أيضا، خاصة التي يجري إنتاجها في السنوات العشر الأخيرة، حيث تعيش جميع الشخصيات في الفيلات والقصور ويمتلكون أحدث السيارات ويرتدون أفخم وأغلى الملابس والمجوهرات، وحيث الفتيات دائما جميلات، والفتيان دائما متسمون بالوسامة، وحيث الأموال وافرة، والحياة رخوة رخية سهلة ناعمة، وحيث البيوت مؤثثة على أحدث طراز وذات ديكورات وأثاثات فخمة وإضاءات خافتة وحمامات سباحة نظيفة وسلالم داخلية براقة، وهناك خدم يقدمون القهوة ويطهون الطعام ويفتحون الأبواب للضيوف والزوار، وحيث الحدائق مترامية الأطراف والطيور تغرد والناس يجلسون لشرب الشاي في الصباح، ويعقدون الصفقات ويسهرون يرقصون ويغنون ليلا، ويتحدثون بمصطلحات أجنبية، وحيث السائق الذي يرتدي الزي الأنيق ينتفض ليفتح الباب لسيده عندما يحضر ثم يغلقه بعده، والطقس صحو بوجه عام، ويا لها من صورة زائفة في واقع يعاني أشياء كثيرة تتناقض مع هذه الصورة الوهمية المغيبة والغائبة والزائفة، وهذا يقودنا إلى ما يقال الآن حول بعض تلك العلاقات الممكنة بين عالم الصورة وآليات الإدمان.

إدمان الصور

أصبحنا نسمع الآن بعض الصيحات المحذرة من إدمان المراهقين والشباب للإنترنت، ومن استغراقهم واستغراق الأطفال كذلك في ألعاب الفيديو، وأن هذا العالم يأكل كثيرا من الوقت والجهد والطاقة والنشاط العقلي، فعالم الصور عالم يفصل المرء عن الواقع ويجعله يعيش في عوالم الخيال والخداعات الإدراكية، إنه عالم يحصل الفرد من خلاله على متع إدراكية

وعقلية ووجدانية قد لا يجد مثيلا لها في العالم الواقعي، إنه عالم الإشباعات البديلة والمتع المتخيلة القائمة على أساس التوحد مع ما هو وهمي وخيالي وافتراضي. إنها محاولة لخلق عالم خاص يحقق من خلاله الفرد بعض المتع الخاصة التي لا يجدها في الواقع، إنه نوع من الهروب من واقع لا يحقق الإشباعات والرغبات إلى واقع يوحي بأنه يبدو «كما لو» كان يحققها، إنه واقع شبيه بأحلام اليقظة والتهويم والخيال التي تحدث عنها مفكرون وعلماء نفس كثيرون لعل فرويد هو أبرزهم.

هل نتذكر قليلا الآن ما قلناه في الفصل التاسع من هذا الكتاب حول تجارب الحرمان الحسي، والتي يبتعد من خلالها الفرد عن الواقع إراديا أو لا إراديا؟ لقد قلنا كذلك إن ما يحدث في تلك التجارب هو خفض عملية التنبيه للحواس إلى حدها الأدنى من خلال حالة العزلة الحسية الخاصة التي تُفرَض على الفرد، كما يجري أيضا خفض النشاط العقلي إلى حده الأدنى، وإن المهم ليس الحرمان من المثيرات الحسية ذاتها، بل الحرمان من المعنى، وإنه في ظل انخفاض التفاعل بين المثيرات الحسية الخارجية والمثيرات الداخلية الخاصة بالفرد يكون السلوك خاضعا بدرجة كبيرة لتأثير المثيرات الداخلية، مما يؤدي إلى انشغال الفرد الخاص وتركيزه على مشاعره وأفكاره وذكرياته، ومما يؤدي إلى ظهور تأثيرات سلبية لعل أبرزها التشوه في الإدراك العام، والخلل في الإدراك للزمن، والتناقص في الإدراك البصري للون، وفقدان التوجه الزماني والمكاني، وضعف القدرة على التفكير المرتب المتماسك، والشعور بوجود ما يشبه الأحلام في أثناء اليقظة، ثم الهلاوس البصرية المتكررة، وغير ذلك من التأثيرات السلبية. هل يمكن أن نقارن بين الموقف الخاص بالحرمان الحسي والموقف الخاص الذي يجد المرء نفسه فيه في أثناء استغراقه في ألعاب الفيديو، أو في أثناء تجوله في مواقع الإنترنت؟ الإجابة بطبيعة الحال ليست بالبسيطة، وليست هناك تجارب منضبطة هنا تماثل تجارب الحرمان الحسي، لكن وبشكل عام هناك بعض الأفكار والنتائج التي سنشير إليها الآن ببعض الاختصار.

١ـ في تجارب الحرمان الحسي يجري خفض عمليات التنبيه للحواس إلى حدها الأدنى، أما في النشاطات الخاصة بالتفاعل مع عالم الصور خلال ألعاب الفيديو والاستغراق في الإنترنت فإن عمليات التنبيه الحسي قد تصل



أحيانا إلى حدها الأعلى، حيث التدفق المستمر للصور المصحوبة بالأصوات المتنوعة والمفاجئة والمثيرة، وكذلك الموسيقى والكلمات وما شابه ذلك من مثيرات، ومع ذلك فإن ما يحدث في الحالتين هو حدوث حالة من الانفصال عن الواقع، يحدث الانفصال في حالة الحرمان الحسي بفعل نقص التنبيه، وفي حالة الاستغراق في عالم الصور، والذي يمكننا أن نسميه الآن تسمية معاكسة للحرمان الحسي وهي «الإغراق الحسي» بفعل زيادة التنبيه.

٢ـ في تجارب الحرمان الحسي هناك خفض أيضا للنشاط العقلي إلى حده الأدنى، والمقصود هنا النشاط العقلي العادي القائم على أساس التفاعل مع المثيرات الحسية الخارجية، أما في مواقف الإغراق الحسي فيحدث نوع من التنشيط الكبير لعمليات التفكير، في استجابة للمواقف المتغيرة التي يقدمها عالم الصورة على نحو لا يتوقف، لكن الفرد لا يكون هنا متسما بالحرية الكافية، إنه لا يمتلك إرادته، إنه يكون مستمتعا ومستلبا في الوقت نفسه، وتدريجيا تتراجع المتعة ويهيمن الاستلاب. إنه يصبح شبيها بآلة تتعامل مع آلة أخرى. إن الصور تسيطر عليه بحيث لا يستطيع منها فكاكا، وهكذا يقضي الأطفال والمراهقون ساعات طويلة يتجولون في مواقع الإنترنت، أو يلعبون ألعاب الفيديو، هكذا ينخفض التنوع في التفكير، ويتحول النشاط العقلي إلى نوع من الفعل الآلي اللاإرادي الرتيب المتكرر المستلب، ويصبح الشخص آلة أخرى منعزلة عن العالم تتفاعل مع أجهزة آلية وإلكترونية أخرى.

٣ـ في حالات الحرمان الحسي والإغراق الحسي هناك قدر كبير من الحرمان من المعنى، فليس هناك من معنى ولا مبرر وراء هذا الحرمان من التنبيهات الحسية، ولا من وراء هذا الغرق في فيضان الصور. في الحالة الأخيرة قد تكون هناك متعة، لكنها تتحول تدريجيا إلى متعة متناقصة، وقد تصبح بعد ذلك نوعا من الألم الحسي والجسدي والنفسي والاجتماعي؛ الحسي والجسدي بسبب إجهاد العينين واليدين (خلال التحكم والتحريك لساعات طويلة في الذراع أو الذراعين أو المحركات الخاصة بألعاب الفيديو)، وكذلك عمليات الإجهاد بسبب السهر والجلوس لساعات طويلة في هذا النشاط، والنفسي بسبب التأثيرات السلبية لهذه الأنشطة عندما تطول على الدراسة والعمل الاجتماعي، بسبب هذه العزلة الاجتماعية المتزايدة التي



يفرضها هؤلاء الأفراد على أنفسهم، وبسبب ما يسببون لأهاليهم من قلق وانزعاج أيضا، أضف إلى ذلك تأثيرات الأشعة المنبعثة من هذه الأجهزة على العينين والمخ.

٤ـ في الحالتين ـ كما قلنا ـ هناك نوع من الانفصال عن الواقع، ومن الفقدان للحساسية لهذا الواقع، ومن وجود استغراق في عوالم داخلية ترتبط بالأخيلة والصور والأحلام، وربما الهلاوس أيضا، إنه عالم وهمي بديل، منفصل ومنعزل.

يكون الأمر في حالة الاستغراق في عالم الصورة هذا ـ كما يقول روبنز ـ أشبه بنوع من «الإدمان الحسي لعالم تعويضي بديل»، يكون الهدف من ورائه هو التلاعب بنظام الإحساسات الكلية للكائن من خلال التحكم في المثيرات الخارجية التي يتعرض لها. إن ذلك يكون له أثر تخديري في هذا الكائن، ليس من خلال التخدير الفعلي، ولكن من خلال الإغراق للحواس. وفي الحالتين: نقص التنبيه والإغراق تقوم التكنولوجيا بدور الوساطة بين الجهاز الحسي للإنسان والوجود الخارجي الذي يعيش فيه، والذي قد يمتلئ بالصدمات، وهكذا تعمل التكنولوجيا كنوع من القلاع الحصينة التي يعتقد أنها تحمي الناس من صدمات العالم الآن، ومن صدمات واقعهم، ومن مشكلاتهم، لكنها أيضا تقوم باحتجاز البشر وحبسهم بداخلها [٢١]. إن هذه الجوانب من الثقافة الإنسانية والخبرة جوانب مهمة في فهم المعنى الثقافي للاستهلاك.

في حالات كثيرة يجري تصوير المستهلكين على أنهم كائنات بشرية عقلانية وجمالية قادرة على الاختيار وتحكيم أذواقها في تفضيلاتها الخاصة من الملابس والأثاث واللوحات...إلخ، وذلك من أجل إشباع حاجاتها، وتحقيق هويتها، والحصول على المتعة، لكن ما يعتقده روبنز هو أن التعرض أو الانجراح والقلق، وكذلك الدافع الناتج من ذلك لتجنب المتعة هي عوامل مهمة هنا، ولذلك فإنه يعود إلى «دون ديليلو» في وصفه للاستهلاك المعاصر على أنه نوع من التخدير الجماهيري، أي وسيلة تقوم من خلالها الثقافة بجعل الملمس أو النسيج الخاص بالأخطار الواقعية ملمسا أكثر نعومة، إنه نوع من الحماية للذات الانفعالية والجسدية. إنه نوع من الهروب من مواجهة العالم؛ لأن الناس يفضلون أن يقوموا بهذه المواجهة من خلال عيونهم الحقيقية. إنه أيضا نوع من التدمير للخبرة كما كان بنيامين يقول [٢٢].

لقد قارن بعض المفكرين بين ألعاب الفيديو والمخدرات قائلين إنه ربما كان المخدر الأقوى الذي تم اختراعه بعد «الكراك» (وهومن المخدرات المصنعة التي تعطي تأثيرا يفوق الأفيون عدة مرات)، هو ألعاب الفيديو. في الحالتين هناك هروب من الواقع، وفقدان للإحساس به، واستغراق في عالم الصور بشكل لا يمكن مقاومته. وخلال وصف فرويد للاستراتيجيات المواجهة التي يستخدمها الأفراد في مواجهة مصادر الإحباط في العالم الخارجي تحدث عن التأثيرات الخاصة لتعاطي المسكرات في الإبعاد مؤقتا لمشاعر البؤس والكآبة التي يعانيها هؤلاء الأفراد. إن هذه العملية قد تحقق لهم شعورا مباشرا بالمتعة، وكذلك درجة كبيرة مرغوبة من الاستقلال عن العالم الخارجي أو الابتعاد، حيث ينسحب هذا الفرد من الواقع وضغوطه ويجد ملاذا في عالم آخر خاص به يمكن أن يجد فيه إحساسات أفضل من تلك التي كان يعانيها في الواقع. لكن استمراره في هذا العالم لن يحظى بالرضا الاجتماعي، كما أنه تكون له تأثيراته النفسية والجسمية والاجتماعية الأخرى الكثيرة عليه بعد ذلك، فالمجتمع لن يوافق على انعزال أفراده بهذا الشكل عنه وعن الواقع، وعلى إقامتهم الغريبة هذه في عالم من الوهم والمحاكاة لعوالم خيالية أخرى، ولذلك فإنه لا بد أن يعاقبهم بأشكال مباشرة وغير مباشرة [٢٢]، وكما يبدو فإن ألعاب الفيديو تشجع الصغار والكبار كذلك على الانسحاب من الواقع، وعلى العيش في عوالم خيالية منعزلة عن عالم الواقع، على رغم وجودها بداخله. وعلى رغم تكاثر أماكن اللهو بهذه الألعاب والاستغراق فيها في مجتمعات كثيرة الآن، حيث تتوافر هذه الألعاب بأشكال عديدة ومتنوعة وتقدم الأطعمة والمشروبات أيضا، إضافة إلى توافرها على هيئة ألعاب قابلة للحمل والنقل، مثل ألعاب البلاي ستيشن Play station وغيرها.

لا نعتقد في النهاية أن التشابه بين عمليات الإدمان على المخدرات أو المسكرات والاستغراق في ألعاب الفيديو الحديثة هو تشابه تام، على رغم ما ذكرناه سابقا عن أوجه التماثل بينهما، فالمجتمعات الحديثة لا تعاقب على تعاطي صور والاستغراق فيها لأسباب جنائية كما هي الحال بالنسبة إلى تعاطي المخدرات، بل لأسباب اجتماعية وتربوية كما يحدث مثلا عندما يستغرق الطالب في ألعاب الفيديو والإنترنت ويهمل دروسه ومستقبله.



ولا يحدث العقاب الجنائي مقرونا بعالم الصور إلا في حالات الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية للآخرين، من خلال عمليات النسخ الإلكتروني للألعاب والاسطوانات المدمجة، وهي عملية منتشرة عبر العالم بدرجات كبيرة الآن، على رغم الملاحقة لها. ويترتب عليها خفض سعر الألعاب بشكل واضح، ومن ثم انتشارها عبر العالم بدرجات كبيرة.

من ناحية أخرى، فقد أشارت دراسات علمية حديثة إلى أن ألعاب الفيديو هذه لها جوانب إيجابية على تفكير الأطفال والمراهقين، وذلك لأنها تعمل على رفع مستوى حدة الانتباه والإدراك ودقته لديهم، وتساعدهم كذلك على اكتساب مهارات الحركة في المكان وتنشط الذاكرة والأداء الحركي وتساعدهم على اكتشاف أساليب جديدة لحل المشكلات واتخاذ القرارات والسيطرة على الكمبيوتر وتنشيط عمليات التفكير الإبداعي المؤكدة لأهمية كل ما هو جديد ومفيد، على رغم ما قد يصاحبها من ارتفاع في منسوب العنف لدى المراهقين والشباب. هكذا فإن الصورة في جوهرها ليست قائمة كما تبدو، فكل قضية تحمل نقيضها، والمهم هنا الوعي والإدراك والتنبيه بالجوانب السلبية وكذلك الإيجابية من هذه الظاهرة أو تلك [٢٤].

ألعاب الفيديو والسينما

بدأ استخدام الشخصيات السينمائية وشخصيات الكرتون مثل ميكي ماوس وعرائس الموبيت شو وغيرها في ألعاب الفيديو خلال ثمانينيات القرن العشرين عندما وافق صناع هذه الألعاب على دفع من ٥ إلى ١٠ في المائة من أرباحهم إلى أصحاب إستوديوهات للسينما في هوليوود التي تمتلك الحقوق المالية الخاصة بهذه الشخصيات. ومع الانتشار الهائل لتجارة ألعاب الفيديو خلال التسعينيات من القرن الماضي تراكمت أرباح كبيرة لدى صناع الأفلام في هوليوود بسبب هذه النسب - التي كانت تبدو صغيرة - وانتهى الأمر في حالات كثيرة بأن اشترى صناع السينما في هوليوود شركات ألعاب الفيديو، كما أنهم قاموا بتطوير أقسامهم وشركاتهم الخاصة بالترفيه التفاعلي الذي يقوم بإنتاج مثل هذه الألعاب، وتدريجيا تحولت شخصيات ألعاب الفيديو ذاتها إلى شخصيات سينمائية، ومنها مثلا: سلاحف النينجا، والرجل العنكبوت وغيرهما.



لقد أصبحت استوديوهات السينما في الولايات المتحدة مشغولة الآن بدرجة كبيرة بإنتاج ألعاب الفيديو، وكثيرا ما يصاحب إطلاق أحد الأفلام السينمائية ظهور لعبة من ألعاب الفيديو، تشتمل على الأحداث والموسيقى والشخصيات الرئيسية في الفيلم مع تطويرات خاصة أيضا.

على عكس الميديا المطبوعة، فإن صناعة الصور المتحركة تحركت على نحو مباشر نحو خشبة المسرح الشعبية خلال الثورة الصناعية، وعبرت أو تجاوزت مرحلة النخبة في الحال. لقد كان على الصورة أن تفي بالحاجات الترفيهية لثقافة الجماهير السريعة النمو والدائمة الاستهلاك.

لقد بدأت صناعة الصور المتحركة أولا كوسيط آلي (ميكانيكي)، لكنها تطورت بعد ذلك كي تصبح وسيطا يجري تشغيله إلكترونيا.

يعتبر بعض الباحثين محتوى ألعاب الفيديو وأنشطتها الآن أشبه بالنسخ الحديثة من الحكايات الخرافية القديمة، وكذلك ملحمة الأوديسة لهوميروس، وقد جرى تدعيمها من خلال الأجهزة البصرية الحركية التفاعلية الحديثة، حيث تتمثل الموضوعات المتكررة في هذه الألعاب في محاربة التنانين والوحوش الشريرة إضافة إلى البحث والاستكشاف والتقدم من خلال سيناريوهات خاصة عبر متاهات وعبر أماكن خطرة وغريبة. وفي كثير من الأحيان يقوم البطل بهزيمة الأعداء، وإنقاذ التعساء أو الضحايا الواقعين في أيدي أعداء أشرار، أو في مواقف تكتنفها المخاطر وتحيق بها التهديدات، ويقدم ذلك كله من خلال الصور والأصوات المتميزة للحواس والممتعة والمخيفة، التي ترفع من حالة البحث عن الإحساسات Sensation seeking في الوقت نفسه بشكل متواصل ومستمر ومتصاعد الإيقاع. إنها سرديات المغامرة وكشف الغموض المناسبة للسرديات التفاعلية الجديدة هذه، هذا في حين تقل السرديات المرتبطة بالكوميديا أو القصص الرومانسية العاطفية أو المأساوية في هذه الألعاب؛ لأنها لا تثير اهتمام المراهقين وتفاعلهم مع هذه الألعاب كثيرا، كما أشارت بعض الدراسات الحديثة. هكذا تعاني مثل هذه الألعاب أيضا نمطية خاصة وصورا وأحداثا متكررة، ولذلك يحاول مصمموها أن يزودوها دائما بأحداث جديدة وشخصيات جديدة وتركيبات جديدة؛ مما جعل هذه الألعاب تجمع - بشكل فريد - بين متع التلقي السلبية الخاصة بمشاهدة السينما والتليفزيون ومتع التلقي الإيجابية الخاصة بالألعاب

الرياضية، حيث يشارك الفرد في صنع المشهد ومتابعته واستمراره في مثل هذه العوالم الافتراضية التي تقدم هذه الألعاب بتكوينها واستكشافها وتطويرها أيضا [٢٥].

الخوف والمعرفة: الخوف من المعرفة

تتضمن مشاهدة التليفزيون في زماننا هذا أيضا المشاهدة أو التعرض للعنف والمعاناة والموت. وسواء حدث هذا عبر أشكال البرامج التوثيقية أو الروائية (المتخيلة)، فمن الصعب تجنب مشاهد الموت الحقيقي أو المخلق المبتكر. إن هذا يحدث في عالم أو سياق يجري فيه عزل أو إبعاد الخبرة الواقعية الخاصة بالموت على نحو متزايد. لقد وصفت سلافنسكا دراكوليك S. Drakulic التغطية الإخبارية لموت طفلة صغيرة في سراييفو، حيث اقتربت الكاميرا كثيرا من مشهد الموت وصورت لقطات قريبة من عيني والدة هذه الطفلة. فقالت دراكوليك: «عادت الكاميرا إلى هاتين العينين مرات عديدة، وبحثت عن أمها الجريحة في المستشفى: هذه هي النهاية، إن الكاميرا لا تستطيع أن تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك في تصويرها لمعاناة الأم التي فاقت الحدود عندما فقدت طفلتها. إن هذا ينبغي أن يتوقف، هذا ما قلته لنفسي عندما بدأت الكاميرا حركتها إنني لا أريد للكاميرا أن تدخل تحت ذلك الغطاء الذي يغطي الجسد الصغير المسجى، لكن يد أحدهم سبقت أفكاري ورفعت الغطاء الأبيض عنه. لقد رأينا لقطة مقربة للموت. ثم انقطع المشهد» [٢٦].

في البوسنة - يقول روبنز - رأينا كل شيء: جثثا مقطوعة الرؤوس، تأكلها الخنازير والكلاب، عيونا منتزعة من أماكنها، أطفالا وأشلاء مبعثرة لا تنتمي إلى فرد بعينه أو إلى شيء بعينه، هياكل عظمية وجماجم محطمة، أطفالا بلا سيقان، رضعا قتلهم رصاص القناصة، طفلة في الثانية عشرة تم اغتصابها وتتحدث عما جرى لها أمام الكاميرا. لقد رأينا ذلك كله، رأيناه في أثناء مشاهدتنا للبرامج الحوارية والألعاب الرياضية وقناة تليفزيون الموسيقى MTV، لكننا شاهدنا كل ذلك القتل والدمار أيضا. وقد قمنا بالاستهلاك لكل هذا العري الإباحي المفزع الخاص بالموت pornography of dying أيضا من خلال أجهزة التليفزيون التي نملكها وبكل



إرادتنا فيما يبدو، حيث تعرضت عقولنا وانفعالاتنا لهذه الصدمة الخاصة بهذه الأحداث المأساوية التي قدمها تليفزيون مضاجعة الموتى هذا Necrophilc television [٢٧].

إن ما يحدث هنا، على رغم بشاعته، قد يشتمل على رغبة خاصة في المعرفة والفهم، لكنها رغبة تتم على مبعدة وعلى مسافة، رغبة ينبغي ألا تقف عند مرحلة الرغبة، بل ينبغي أن يعقبها استنكار واستهجان لما يقوم به الإنسان في حق أخيه الإنسان، يذكرنا ريجيس دوبريه في كتابه «حياة الصورة وموتها» بأن مثل هذا التليفزيون قد فتح قلوبنا وعقولنا على المعاناة والقمع اللذين لم يكونا قابلين للرؤية هكذا من قبل، وأنه بفعل هذا قد خلق نوعا من الرأي العام العالمي الذي له تأثيره الخاص عبر العالم، فالرأي قد يتحول إلى تعاطف، والتعاطف قد ينقلب إلى اهتمام نشيط فعال.

يقول باحثون آخرون إن هناك أسبابا أخرى قد تفسر تلك المبالاة التي قد يشعر بها بعضنا إزاء ما يشاهدونه من أحداث مؤلمة ودمار وموت، وترتبط بعض هذه الأسباب بعامل البقاء على قيد الحياة، فنحن نحيا كما يقال من خلال موت الآخرين، أو بعبارة أخرى، فإن الرعب عند مشاهدة الموت يتحول لدى بعضنا إلى نوع من الرضا السري الضمني الخبيث، لأن شخصا آخر هو الذي مات ونحن ما زلنا نحيا. لقد حدث الموت على مبعدة منا ونحن قد شاهدناه داخل الإطار الخاص بالتليفزيون، على الشاشة، مسبوقا أو ملحوقا بأعمال فنية وكوميديا ورياضة وأغان، إنه مثلها نوع من المشاهد والصور والألعاب، مثلما نشاهد أعمال القتل والموت في المسرحيات والأفلام فتتكون بداخلنا خبرة بديلة. إن ما يحدث لغيرنا، على مبعدة منا هناك، على الشاشة، إنه صورة ترى وقد يكون هناك استمتاع بها، إنها تحدث بشكل مستمر، ومن خلال التعرض المستمر لها قد يحدث الاعتياد عليها، في البداية قد تثير الألم والتعاطف، ولكنها تدريجيا، ومع التعود، تصبح عادية. إن حواسنا قد انخفضت وحب استطلاعنا قد انطفأ، فبعد التعرض يجيء الاعتياد أو التعود وبعد الاعتياد قد يجيء النفور، وهذا سر من الأسرار الغريبة والسلبية لعصر الصورة.

إننا هكذا نرى الواقع من خلال الشاشة، داخل إطارها، ولا نراها خارجها، ما نشاهده هو الواقع داخل الشاشة، واقع الشاشة وليس شاشة الواقع. إن الشاشة التي تقدم المعلومات حول واقع العالم شاشة تعمل أيضا ضد الصدمة الخاصة بالرؤية والمعرفة للواقع (٢٨).

إن المشاهدين لهذه الصور يهربون هكذا من التأثيرات الانفعالية والأخلاقية ومشاعر العجز المترتبة على الرؤية والمعرفة والانشغال الفعلي بمثل هذه الأحداث، إنهم هكذا يوقفون آليات الاندماج الفعلي مع الواقع الذي تمثله، ومن ثم يقفون على مسافة منه ويتأملونه وقد يكتفون بكلمات قليلة يعبرون من خلالها عن حزنهم على ما يحدث أمامهم، ثم يحولون القناة التي تبث مثل هذه المشاهد إلى قناة أخرى خفيفة ومرحة، وقد يبحثون عن طعام أو شراب يتناولونه وهم يشاهدون هذه القناة الجديدة.

إن ما يحدث هنا ليس هو رغبة في المعرفة، بل رغبة في تجنب المعرفة أو تحاشيها كما يقول روبنز، والابتعاد عن كل ما لا نريد أن نراه أو نسمعه، وذلك لأن المعرفة مؤلمة والتجاهل مريح، المعرفة مخيفة ولها آثارها المزعجة الضارة، في حين قد تكمن الراحة في التجاهل والتناسي أو محاولة النسيان.

إننا هكذا نحاول أن نتجنب العجز المكتسب واليأس المكتسب المرتبط بالمعرفة، أن نعرف تلك الحقيقة الخاصة بأننا نعرف شيئا سيئا ومخيفا، لكننا لا نملك إمكان تغييره، وهكذا لا نريد أن نعرف كي لا ننزعج، وكي لا نصاب بمزيد من اليأس (٢٩).

هكذا تنشط أجهزة الرقابة على برامج التليفزيون، وعلى النشرات الإخبارية بحيث لا تسمح إلا بقدر يسير من الصور المؤلمة، ومن مشاهد الموت والدمار المزعجة، ويتم توجيه المراسلين بألا يرسلوا بصور وتقارير مزعجة من الأماكن الساخنة في العالم. هكذا يستطيع الناس مواصلة المشاهدة لبرامج التليفزيون والاستمرار في حياتهم والقيام باتصالات هاتفية مع بعض البرامج يطلبون الأغاني ويهدون الأمنيات الطيبة إلى أحبائهم وأقاربهم، هكذا يستمر الجو صحوا بوجه عام وتستمر الحياة، على رغم كل ما يحيط بها من علامات على الموت، هكذا يستمر الاستلاب العام في عالم الصور والمرئيات.



إننا مثلما قد نسعى وراء المعلومات والمعرفة والعلم من خلال التليفزيون، قد نلجأ أيضا إلى تجنب المعرفة والمعلومات والصور التي تقدم من خلاله. هكذا تكون خبرة التفاعل مع الصور خبرة متناقضة وجدانيا ومعرفيا Ambivalent؛ لأنها تسعى في اتجاه معين، وتسعى في الوقت نفسه في اتجاه نقيض له، تسعى من أجل المعرفة وتخاف من المعرفة في الوقت نفسه، تسعى وراء الصور وتتحاشى مشاهدة الصور أو تأملها في الوقت نفسه. تسعى إلى الاندماج في عالم الصور وفي خبرات تفاعلية معها، وتمضي في طريق التحاشي للصور والابتعاد عنها في الوقت نفسه، صحيح أن الصور التي نسعى إلى الاندماج معها قد تكون صورا متخيلة، ممتعة وخيالية في المقام الأول، وتكون الصور التي نتحاشاها واقعية ومؤلمة في المقام الأول أيضا، لكن عمليات الاندماج والتحاشي قد تتعلق أيضا بصور واقعية؛ صور لحروب وموتى ودمار يكون الإنسان مندمجا في الاهتمام بها في بداية التعرض لها ثم تدريجيا يتحول من الاندماج إلى التعود، ثم التحاشي كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، كأن الأمر أشبه بالخبرة الفصامية أو الخبرة المنقسمة التي تشكل اتصالا وانفصالا في الوقت نفسه، أو اقترابا وابتعادا في آن واحد، تكاملا وتفككا في الوقت نفسه، وداخل الشخص نفسه أيضا.

في البداية نرى وندمج ونفكر ونفعل لكننا - وعلى نحو تدريجي - نرى ولا نندمج ولا نفكر ولا ننفعل، بل ننفصل، هكذا نفقد تدريجيا اتصالنا الخاص بالواقع، واقعنا الخاص ولا نرغب في الرؤية أو الإندماج. هكذا تهجر أعيننا - كما يقول دوبريه أكثر فأكثر بدن العالم، وتقرأ الخطوط بدل رؤية الأشياء. فكما هو الأمر مع المنتوجات الاصطناعية، التي تجعل تبعية الصناعة للمواد الأولية تقل يوما عن يوم، فكذلك تقل تبعية صورنا للواقع الخارجي»[٢٠]. إن البصري صالح - كما يقول دوبريه - أيضا، لكنه أيضا صالح كي يمنعنا من النظر إلى الآخرين، وبالأخص منهم الأفراد الذين يصبحون مؤشرات تعويضية عن الجماعات البشرية، ففي ثقافة البصر بدون ذات، الثقافة المكرسة للموضوعات الافتراضية، يغدو الآخر جنسا آيلا للانقراض، والصورة صورة نفسها. إنها نرجسية تكنولوجية، أي انكفاء «طائفي» للتواصل على صورته[٢١]. هكذا تحل العلامة محل الصورة، وتحل الصورة محل الواقع، ويصبح الواقع موجودا في إطار، يصبح موجودا بشكل جزئي، وبشكل مؤقت يجري استهلاكه ونسيانه أو الابتعاد عنه وتناسيه، وتظل آلية الإلحاح مستمرة، وتظل آلية النسيان والتغييب مستمرة في مواجهتها أيضا.

العنف والمشاهدة

في فيلم «هنري» صورة شخصية لقاتل معاود Henary: a Portrait of serial killer (من بطولة مايكل روكر)، يسرق هنري وصديقه أوتيس كاميرا فيديو ويستخدمانها في تصوير أنفسهما في أثناء قيامها بتعذيب وذبح ضحاياهما الذين ينتمون إلى عائلة مرفهة. بعد ذلك يعودان إلى مسكنهما ويعيدان عرض ومشاهدة أفعال القتل السادية التي قاما بها. «لقد كنت أريد أن أراها ثانية»، يقول أوتيس ذلك، الذي كان يحب الفيديو وصوره بدرجة كبيرة إلى درجة أنه استغرق في النوم وهو يشاهد هذه الصور.

هكذا يجري الربط بين الأفعال السادية المرتبطة بالقتل وإيذاء الآخرين والاستمتاع بذلك وبين أفعال الرؤية والمشاهدة للصور، ويصل الأمر ببعض الباحثين في مجال الصورة مثل روبنز إلى القول إن عمليات القتل تشتمل على مشاهدة واختلاس للنظر، وكل أفعال الاختلاس للنظر والمشاهدة تشتمل على سادية من نوع ما. إنها آلية تقسم الذات إلى قسمين: قسم يقوم بالفعل، وقسم يشاهد القسم الآخر من الذات، وهو يقوم بذلك الفعل، قسم يشارك وقسم يشاهد، ذات فاعلة واقعية Actor - self، وذات مشاهدة خيالية Spectator - self، ويكون القسم المشاهد أقل انفعالا واندماجا لأنه يرى من مسافة على مبعدة من الحدث. وتكون الشاشة أو الكاميرا هي مجرد نقطة اتصال أو التقاء بين هذين القسمين من هذه الذات المنقسمة في ظل الخوف أو الحرب أو الشعور بالتهديد [٣٢]. إن التليفزيون يحصل على غذائه الخاص من الدماء والعنف والموت كما قال إيجنازيو رامونيه، ومن ثم يكون هناك خوف دائم لدى المشاهدين من أن يمتد الخوف الذي يشاهدونه على مبعدة منهم فيصل إليهم، ويصبح على مقربة منهم، أو يصبحون هم موضوعه وحادثه [٣٣].

بعض الآثار الإيجابية والسلبية الآخرى للتطورات التكنولوجية في عصر الصورة

إضافة إلى ما ذكرناه سابقا من تأثيرات إيجابية وسلبية لعصر الصورة في الجوانب النفسية والاجتماعية للإنسان، فإن هناك جوانب أخرى نذكرها باختصار وهي:

١- هناك تخوف له ما يبرره من أن التغيرات التكنولوجية تجلب معها دائما خوفا من أن تحل الآلات محل العمال. وستعمل الميديا الحديثة والرقمية، مثلما عملت الاختراعات العلمية في الماضي، على تدمير ملايين الوظائف، لكنها ستخلق وظائف جديدة بدلا منها. إن ما ينبغي أن تهتم به الأقطار النامية هو الوعي بالمدى الذي يمكن خلق الوظائف الجديدة عنده في بلادها.

٢- من وجهة نظر الصناعات السمعية والبصرية فإن العوامل البيئية تنقسم إلى عوامل تكنولوجية وعوامل سلوكية؛ وتمثل التغيرات التكنولوجية الأساسية في تطوير الأجهزة السرعة في تزويد شبكات المعلومات بحصيلة قوية بالدقة ومن الألياف البصرية، والإمكانات الجديدة العالية لنقل المعلومات من خلال الأقمار الصناعية، والانخفاض في تكاليف التخزين الرقمي وعمليات التشغيل ووفقا لقانون مور فإنها تنخفض بمعدل ٥٠ في المائة كل ١٨ شهرا، والتطور كذلك في تكنولوجيا التصوير الرقمي بالفيديو، وكذلك التكنولوجيا المنضغطة أو الصغيرة الحجم.

أما التغيرات السلوكية المهمة فهي: الألفة المتزايدة باستخدام لوحات المفاتيح الخاصة بالكمبيوتر أو غيره من الأجهزة، استخدام أجهزة الريموت كونترول والمحركات اليدوية للتفاعل مع الكمبيوتر والتليفزيون وآلات اللعب، والتقبل لأجهزة الاتصال المرئية التي تتجاوز أجهزة الاتصال التليفوني الصوتية، وذلك بسبب الخبرة المتزايدة بأجهزة الفاكس والبريد الإلكتروني والشبكة الدولية العنكبوتية، وكذلك الألفة بذلك التحكم المتزايد الخاص من جانب الفرد في خبراته الخاصة المتعلقة بالميديا، وهو تحكم ينبع أو ينبغي له أن ينبع مباشرة من أسعار شرائط الفيديو التي يستخدمها وما يدفعه من أجل القنوات التليفزيونية المشفرة، أو ما يدفعه من أجل مشاهدة بعض الأفلام على بعض القنوات... إلخ. إن هذه المجموعة الكبيرة من التغيرات التكنولوجية والاجتماعية هي التي دفعت تلك الثورة الخاصة التي نشاهدها الآن، والمتعلقة بعصر الميديا الجديدة، والتي أبرزها دون شك ميديا الصورة.

تاريخيا، تطورت الميديا الجديدة على نحو تدريجي، من الطباعة إلى السينما إلى التليفزيون، أما الميديا الحديثة فهي تتطور بشكل متسارع متلاحق، وتعتبر النزعة الرقمية Digitization هي القوة المحركة، لقد جعل هذا التطور من الممكن القيام باختزال النص والصوت والصورة التناظرية إلى

معلومات رقمية يمكن نقلها بواسطة أجهزة توصيل مألوفة لنا. إن هذا هو ما يقف وراء عملية الاندماج الكبيرة بين صناعات الاتصالات والبث والكمبيوتر، إلى الحد الذي أطلق عليه جورج جيلدر G. Gilder الانهيار الكبير لصناعات الاتصالات المرئية والبث لمصلحة صناعة الكمبيوتر [٣٤].

٣ـ الرقمية تدمر المسافات: أسهمت الثورة الرقمية في خفض التكلفة الخاصة بالاتصالات ونقل المعلومات، فالمعلومات الموجودة في الجانب الآخر من العالم أصبحت متاحة بوصفها معلومات مخزونة وقريبة يمكن الوصول إليها في أي وقت. لقد أصبحت المعلومات سلعة متاحة في الأسواق وبأسعار متهاودة في كثير من الأحوال.

٤ـ الانخفاض المستمر في تكاليف خدمات المعلومات: إن النفقات الحقيقية الخاصة باكتساب المعلومات الرقمية وتشغيلها وتخزينها ونقلها ستستمر في الانخفاض مع التطورات التي تحدث الآن بسرعة في التكنولوجيا المنضغطة أو الصغيرة، ومع اتساع الأسواق.

٥ـ حرية التداول وتهميش الاحتكار: في حين كانت الحكومات وجمعيات الحقوق والمصانع قادرة في الماضي على تنظيم التداول للمعلومات والحفاظ على احتكار بعض الأسواق، فإن القوى التي تقوم بذلك ستختفي مع التطور الخاص بظهور منافذ جديدة للاقتراب من خدمات المعلومات. بالطبع سيكون هناك احتكار بالنسبة إلى الشركات التي تمتلك إنتاج التكنولوجيا العالية الجديدة وتسويقها، والتي يقل منافسوها. لكن هذه السمة ستنخفض تدريجيا، ومع ذلك سيظل الاحتكار موجودا في مواجهة ذوي الدخول المنخفضة، وكذلك الجيران الأقل تعليما من الناحية التكنولوجية.

٦ـ التركيز على الترفيه: أثبت الترفيه أنه مكون أساسي في هذا العالم الجديد المحتشد بالسلع والخدمات المتاحة على الإنترنت، وهي ترفيه متاح ممتزج مع التجارة الإلكترونية، والتعاملات المصرفية، والتعليم والاتصال الهاتفي، والأمن المنزلي، وغيرها.

٧ـ تفضيل الفردي والعولمي: إن الاتجاهات الجديدة تؤكد أنها تخدم الفرد وتخدم المجتمعات أيضا، فهي تنظر إلى مجتمع العولمة على أنه فضاء مشترك، لكن بالنسبة إلى نموذج الميديا الجديدة فإن الثقافة المشتركة يجري تبادلها بشكل جمعي من داخلها. وبالنسبة إلى الميديا التقليدية يجري فرض



الثقافة المشتركة من خارجها. تنظر صناعة الترفيه إلى نفسها، مثلما رآها نقادها كثيرا، على أنها خالقة ثقافة العولمة، الثقافة التي تتكون من الصور والأصوات والرموز المشتركة بين الأفراد المستهلكين لها. إن هذا العالم الذي قد تكون الإنترنت هي النموذج الأصلي له عالم يفضل التعامل مع الفردي والعولمي على أن يتعامل مع القومي والمحلي [٣٥].

٨ـ يزعم ريتشارد بليك أن القرية العالمية التي زعم مكلوهان وجودها في الستينيات لم يعد لها وجود حقيقي منذ التسعينيات، فالتطور التكنولوجي الذي استند إليه مكلوهان عند وصفه القرية العالمية في الستينيات استمر في مزيد من التطور بحيث أدى إلى تحطيم هذه القرية العالمية وتحويلها إلى شظايا... فالعالم الآن أقرب ـ في رأيه ـ إلى مجموعة من البنايات الضخمة التي تضم عشرات الشقق السكنية، التي يقيم فيها أناس كثيرون، لكن كلا منهم يعيش في عزلة ولا يدري شيئا عن جيرانه الذين يقيمون معه في البنايات نفسها. هكذا فإنه مع تعدد القنوات وتعدد الخدمات وإمكان الاختيار الفردي من بدائل عديدة أصبح لكل فرد وسيلته الخاصة ومن ثم زادت الفروق والاختلافات [٣٦].

٩ـ عرض الصورة النمطية: الصورة النمطية هي مفهوم مهم في تحليل الميديا. وقد تطور المفهوم الحديث الخاص بالصور النمطية على يد وولتر ليبمان W.Lippman عام ١٩٢٢ الذي كان مهتما بثبات المعرفة الاجتماعية ونمطيتها، والتي اعتبرها نتيجة للتزويد الناقص أو غير الكافي للمعلومات من جانب الميديا، واستخدم مفهوم القوالب المجمدة في التفكير أو الصور النمطية لتفسير ما تقوم به الميديا وتقدمه من تمثيلات للعالم تكون مضللة ومتلاعبا بها. وقد رفض الرأي القائل إن الميديا تحرف على نحو متعمد ما يحدث وتشوهه وقال إن الصور النمطية هي أمر ضروري لجعل البيئة التي فيها وكذلك علاقاتنا الاجتماعية ذات معنى. هكذا تكون الصور النمطية ضرورية في رأيه لمعالجة الكم الكبير من المعلومات المتدفقة حولنا في المجتمع المعاصر (الحديث). وحيث إن الناس لا يستطيعون أن يعايشوا شخصيا هذه الأحداث الكثيرة التي يهتمون بها فإنهم يعتمدون على خرائطهم العقلية لاستخلاص المعنى مما يحدث حولهم، وتكون هذه الخرائط العقلية «الصور الموجودة في رؤوسنا حول العالم الخارجي» مكونة من أنواع مختلفة من الفئات

التصنيفية، ونحن نحتاج إلى مثل هذه الفئات لتجميع الأشياء المتشابهة معا، من أجل دراستها وفهمها والتخاطب حولها، وفرض الصور النمطية هو العملية نفسها الخاصة بتكوين الفئات هذه.

نحن تكون لدينا صور نمطية حول شخصيات وموضوعات عدة، منها: الأمهات، والآباء، والمراهقون، والشيوعيون والجمهوريون ومعلمو المدارس، والمزارعون وعمال البناء وعمال المناجم، ورجال السياسة... إلخ. ولا تكون مثل هذه الفئات التصنيفية ضرورية للأفراد لفهم البيئة بقدر ما تكون ضرورية للتواصل فيما بين الأفراد بعضهم بعضا. وتمنع الصور النمطية من إدراك الفروق بين الأفراد الذين تتكون منهم جماعة معينة، كما أنها تشتمل على تغيرات ومعلومات غير دقيقة.

وقد لاحظ تيودور أدورنو، أحد مفكري مدرسة فرانكفورت خلال خمسينيات القرن العشرين أن تطور التليفزيون وتطوير صيغ للدراما التليفزيونية ولبرامج الترفيه قد أسهم - على نحو متزايد - في إنتاج شخصيات نمطية على الشاشة. وقد اعتقد أدورنو أيضا أن التنميط والمعيارية قد أفرزا - على نحو تلقائي - عددا من الصور والأفكار النمطية، وأن تكنولوجيا التليفزيون تجعل الصور النمطية أمرا حتميا، وذلك لأن الوقت القصير المتاح لإعداد النصوص المكتوبة، وكذلك المواد الكثيرة التي ينبغي إنتاجها على نحو مستمر، يدعوان إلى وجود صيغ جاهزة خاصة. وحيث إن الصور والأفكار النمطية والقوالب الجاهزة هي عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في التنظيم والتوقع للخبرة، فإنها تحمينا من الوقوع في حالة من الفوضى والتشوش العقلي، ومن ثم لا يمكن لفن أن يستغني تماما عن مثل هذه الصور والأفكار النمطية. إنها نوع لا يمكن تجنبه من التمثيلات الخاصة بالميديا. وقد قامت الأفلام الصامتة المبكرة بالاعتماد كثيرا على أنماط من التمثيل النمطي، مصحوبة بحالة خاصة للجوء إلى التمثيلات البصرية؛ من أجل التواصل الفعال مع جمهورها الذي كان يتكون أساسا من مجموعة من غير المتعلمين، ومن خلفيات عرقية متنوعة. هذا يعني أن الصور النمطية هي غالبا صور بسيطة تكون أيضا قابلة لتفسيرات محددة ومحدودة. ولا يكمن الخطر في مثل هذه التمثيلات فقط في أن الناس قد لا يفقدون فقط استبصارهم الحقيقي بالواقع، ولكن أن قدرتهم على فهم الخبرات الحياتية الخاصة بهم



قد تنخفض بدرجة كبيرة أيضا. هكذا تقوم الميديا من خلال الصور النمطية بتأطير الأفراد والجماعات فتقوم بتمثيل أفراد وجماعات مختلفة من خلال التركيز على ما يسهل تحديده منهم، على الجوانب الثابتة في خصائصهم، وغالبا ما تكون هذه الجوانب متسمة بالسلبية والتبسطية، وهكذا تُلصق صفات التحرر الأخلاقي وخلو البال والمرح بالفنانين، وصفات الانتهازية وتغيير المواقف بالسياسيين، وهكذا تحدث حالات التمثيل بالمبالغة أو الزيادة Over - Representation كأن يجري الإكثار من ذكر السود في أخبار الجرائم أو تحدث حالات إساءة التمثيل على نحو مضلل، وكأن ترتبط صورة نقابات العمال بالاضطرابات فقط أو التمثيل الناقص، وكأن لا تظهر المرأة أو فئات المسنين أو الأطفال في بعض التمثيليات العائلية... إلخ.

رأى أدورنو أن الثقافة الشعبية تلعب دورا محافظا وتقليديا في الحياة المعاصرة، وأنها نتاجات صناعة الثقافة التي تحمل رسائل ضمنية ترتبط بالمساندة والحفاظ على القيم التقليدية: إنها تشتمل على قيم الانصياع والاتباعية وتمييز حاد لما ينبغي أن نفعله وما لا ينبغي أن نفعله. وتعتبر الرسائل الضمنية أكثر أهمية من الرسائل الصريحة؛ الواضحة، وذلك لأنها تهرب من الحواجز العقلية العادية التي نطلقها كي نحمس أنفسنا من الدعاية المباشرة الصرحية كما هي موجودة في الإعلانات.

ووفقا لأدورنو فإن هذه الرسائل يجري التوحد معها من خلال طريقتين: الأولى من خلال النظر إلى الطريقة التي يعامل من خلالها الأفراد في البرامج، ففي العروض الكوميدية مثلا تدور المواقف الفكاهية حول محاولات الشخصية للتفاوض أو الوصول إلى تسويات، وكذلك التكيف مع الظروف المذلة والمهينة لهم. إن هذه المواقف تعرض بوصفها مواقف ينبغي التكيف معها بدلا من مقاومتها أو تغييرها. هكذا تكون الفكاهة والترفيه ـ كما يرى هوركهايمر وأدورنو ـ نوعا من الحمام الطبي Medicinal bath أو العلاجي، الذي لم تخفق صناعة المتعة قط في وصفه. إنه يجعل الضحك الأداة المزيفة لاصطناع السعادة.

الاستراتيجية الثانية المتضمنة هنا هي الفحص لأنماط القوالب والصور النمطية، وهي ليست دائما سيئة، فهي ضرورية لإخبار الناس بقصص داخل حدود زمنية معينة، وهي تستخدم للإنشاء السريع للشخصيات والمواقف التي

يمكن تطويرها وتفصيلها بعد ذلك. والمشكلة الخاصة بها داخل الثقافة الشعبية، كما يقول أدورنو، هي أنها تكون بعيدة عن التماس مع تعقيدات الحياة الواقعية الفعلية، إنها تقوم بتبسيط القضايا الاجتماعية المعقدة وتختزلها إلى قضايا خاصة بالشخصية، وهي إضافة إلى كونها تبسيطية واختزالية وشخصية فإنها تكون ـ أيضا ـ ثابتة وجامدة وصعبة الخضوع للتغير.

لقد أكد هوركهايمر وأدورنو وجود الابتذال والتفاهة والخواء والوعود الزائفة الشعبية، كما أكدا أن الفن لديه القدرة والإمكان على الإسهام في نقد القيم والاتجاهات الشائعة في المجتمع، وتكمن المشكلة في أن الفن يكمن فيه دافع مثالي (يوتوبيا) لا يكون متاحا للجماهير. إن ما يوجد لديهم بدلا منه هو منتوجات صناعة الثقافة. وتكون هذه المنتوجات مصنعة وفق خط تجميع خاص، ونتيجة لذلك تمثل نوعا من «التشابه الثابت المستمر»، وتتناسب مع الأنماط الدورية الثابتة، المعاودة الظهور دائما، والجامدة غير المرنة.

يقول بعض نقاد الميديا الآن إن الميديا لا تزودنا فقط بالمعلومات المتعلقة بقضايا وأحداث معينة، لكنها تزودنا أيضا بمنظور معين لتلقي هذه القضايا والأحداث وتفسيرها، وهذا يضع هذه القضايا والأحداث داخل سياقات خاصة، ويشجع المتلقين على فهمها بطرائق خاصة أيضا. ونتيجة لذلك، فإن الميديا لا تختار فقط الأحداث التي تغطيها، لكنها تقدم أيضا الأطر التفسيرية التي يمكن فهم الأحداث من خلالها.

إن مثل هذه المناظير هي ما يسميها علماء اجتماع الميديا باسم الأطر Frames، والتي هي عبارة عن أنماط ثابتة مستمرة من العمليات المعرفية والتفسيرات والتقديم للمعلومات والاختيار والتأكيد والاستبعاد، والتي يقوم الأفراد المتعاملون مع الرموز من خلالها بالتنظيم النمطي للخطاب، لفظيا كان أو بصريا. وتمكن هذه الأطر ـ كما يقول جوفمان Goffman ـ المتلقين أو المشاهدين من تبين وإدراك وتحديد وتسمية المعلومات الواردة إليهم حول الطبيعة الخاصة للعالم الاجتماعي ـ مثلا التعامل مع القضايا الاجتماعية المرتبطة بالمخدرات قد يجري من خلال الإطار الخاص بالجمهور أو الصحة العامة، أي كيف يؤثر تعاطي المخدرات سلبيا في صحة الأفراد في المجتمع بشكل عام. لكن القضية قد تعامل أحيانا في



بعض البلدان من خلال إطار اقتصادي فتعتبر المخدرات سلعة تباع وتشترى، ومصدرا للدخل. وقد ينظر إليها من خلال إطار ثالث هو الإطار القانوني الذي يجرم ـ قانونا ـ التعامل مع المخدرات بالبيع أو الشراء أو التعاطي. هكذا يعرض كل إطار القضية نفسها بطريقة مختلفة، ويعرض دلالات مختلفة لفهم القضية الواحدة. أما ميديا الاتصال فهي تختار قضايا معينة وتركز عليها، وتحدد المشكلات وتشخص الأسباب وتطرح أحكاما أخلاقية، وتقترح العلاج. إن مسألة الاختيار شديدة الأهمية هنا، فالميديا تختار القضية، أو الموضوع، وتختار زاوية الحديث عنه، أو حتى تصوير ما يتعلق به من خلال أطر معينة، والاستبعاد أيضا لأطر أخرى. والقضية هنا: هل يتوحد الجمهور مع هذه الأطر المختارة، وكيف وإلى أي مدى، وإذا لم يتوحد فلماذا؟ والمشكلة الان، حالات التوحد مع صور الميديا هي الأكثر حدوثا وحضورا وهيمنة [٢٧].

خاتمة

قمنا في هذا الفصل، وفي هذا الكتاب بالوصف والتفسير والتحليل والمناقشة للجوانب الإيجابية المرتبطة بعالم الصورة (في التربية والتعليم والإعلام والتسويق والألعاب الرياضية والاتصال والفنون السمعية والبصرية... إلخ). كما استعرضنا بعض الجوانب السلبية المترتبة على حضور الصورة الجارف والمهيمن في عالم الإنسان الآن، وكيف تقوم المؤسسات التي تقف وراء صناعة الصورة في أحيان كثيرة، بتقديم صورة زائفة للواقع، وكيف أنها تقوم أحيانا كذلك بالعمل في اتجاه مضاد للإبداع، وذلك من خلال سيادة ثقافة النقل والمحاكاة والتقليد الأعمى ومن ذلك مثلا، ما يقوم به صناع الصورة في بلادنا العربية في مجالات الغناء والسينما والتليفزيون... إلخ، حين يقومون بالنسخ لأعمال غنائية وسينمائية وتليفزيونية غربية بشكل كامل أحيانا، وبشكل مشوه أحيانا أخرى، وتحدثنا أيضا عن مظاهر سلبية أخرى مثل:

(١) هيمنة ثقافة المظهر والشكل والإبهار واللمعان والاستعراض والمهرجان على حساب ثقافة الجوهر والمضمون والقيمة والعمق، ومن هنا كان ما سماه بودريار «صنمية الصورة»، حيث تصبح الصورة المصنوعة، والتي هي مجرد

انعكاس للواقع، هي الواقع ذاته، وتصبح لها مصداقية تفوق مصداقية الواقع الحقيقي، وينظر الناس إليها على أنها طبيعية، فتصبح بديلا للواقع، ويتوجهون إليها بأحلامهم وأمنياتهم، فتصبح «صنمية» الطابع، ومن هنا يكون دورها في تزييف الوعي وغيابه أيضا، كما أنها تلعب دورا أكبر في عمليات «التشيؤ» الإنساني، أي تحول الإنسان إلى شيء أو سلعة.

(٢) العمل في اتجاه مضاد لثقافة الإبداع خاصة في بلادنا العربية من خلال سيادة ثقافة الكثرة والاستهلاك والنقل والمحاكاة لأعمال فنية غنائية وسينمائية وتليفزيونية، حيث تكون هذه الأعمال منقولة حرفيا من أعمال غربية.

(٣) هيمنة ثقافة صناعة النجوم وكيف يتحول البشر إلى سلع، وكذلك كيف تلجأ مؤسسات صناعة النجوم أحيانا إلى أساليب ملتوية، أحيانا غير أخلاقية، من أجل إنتاج وتوزيع منتجاتها على الجمهور.

(٤) جرائم الصورة (جرائم الإنترنت مثلا كالسرقة والتزوير والقتل والصور الزائفة التي يتبادلها المحبون أو استدراج الضحايا عبر صور فوتوغرافية حقيقية أو غير حقيقية، واستغلالهم أو قتلهم، يقوم بذلك الرجال وتقوم به النساء أيضا... إلخ).

(٥) في ضوء ما سبق كله، يمكننا القول إن «ثقافة الصورة» التي تقوم في جوهرها على أسس من التجدد والتجديد والإطلاق للخيال والتنشيط للإبداع، وكذلك السعي في اتجاه التقدم والخير للإنسان، قد أدت في حالات كثيرة إلى هيمنة «ثقافة التكرار»، والتكرار عدو لدود للإبداع، وأيضا إلى سيطرة آليات المحاكاة والنمطية والنسخ والاستعارة والسطو على أعمال الآخرين، بل وحتى على أعمال المرء ذاته حين يكررها بصيغ مختلفة وبتنويعات تبدو «كما لو كانت» جديدة، وهي ليست كذلك. وحدث الأمر في أسوأ حالاته في بلادنا العربية، فرأينا التكرار والنسخ للأغاني والأفلام والألحان والبرامج التلفزيونية والأفلام السينمائية والمسلسلات والأعمال التشكيلية والأعمال الأدبية ـ بوصفها تشتمل على نوع من الصور أيضا ـ وكل ما يمكن استعارته، عنوة وإغارة وخلسة، من الغرب حينا، ومن الشرق حينا آخر. ورأينا «اللصوص» يرتدون سمت المبدعين، يتفاخرون ويتشامخون علينا ويجنون الأرباح وهم يكررون أعمالهم السابقة أو يكررون أعمال آخرين أيضا في جرأة. إنهم يكرسون ـ من دون حياء ـ



ذلك الحضور البارز «لثقافة مستعارة» تتقنع بالمساحيق وتجمِّل الصور التي تخفي وراءها فجاجة وسطحية وقسوة سرعان ما ترتد إلى أصحابها في مجتمع الاستهلاك هذا الذي يُستهلك ويُستبدل كل شيء فيه حتى أصحابه الصانعين له، وهم أول ضحاياه - إضافة إلى المشاهدين طبعا - فيحدث مثلا أن يختفي المغني وتبقى أغنيته، ثم تختفي الأغنية ومعها المغني، وتبقى الجماهير جالسة تستهلك الصور الأخرى «التي تبدو جديدة» في ذهول. هكذا يتم التكرار والنسخ والاستهلاك عند مستويات ثلاثة هي:

أ- تكرار صانعي الصورة لأعمال الآخرين في ثقافات أخرى غربية أو شرقية.

ب - تكرارهم لأعمال تنتمي إلى الماضي الخاص بالثقافة التي يعيشون فيها (إعادة أغاني مطرب توفي بإيقاعات جديدة مثلا).

ج – تكرار «صانع الصورة» لأعماله نفسها بصيغ وصور يحاول أن يجعلها «تبدو كما لو كانت» جديدة رغم نمطيتها.

هكذا رأينا في السنوات الأخيرة خصوصا، سرقة الأفكار والألحان، وطرائق الأداء وأساليب ارتداء الملابس، وتوزيعات الإضاءة والديكور، وأفكار الأغاني والمسلسلات والبرامج والأفلام وطرائق إخراجها... إلخ، ورأينا التكريس غالبا للصور السلبية للواقع العربي والإنسان العربي، ورأينا الاستهلاك للمبدعين وللقيم في المعاني واللغة والبشر، ورأينا العري والتنافس في الإباحية بالصوت والصورة والنظرة والإيماءة، ورأينا الفجاجة والاستخفاف، والادعاء، ورأينا الجماهير الغائبة المغيَّبة المستلبة الضائعة السعيدة «في غيابها»، والتعيسة «في حضورها»، رأيناها تعتقد أن ما تراه «هو الحقيقة»، في حين يكون ما تراه هو «صورة زائفة» من «صور الحقيقة»، مجرد ظل من ظلالها أو صدى من أصدائها، وهو الظل الأسود والصدى الأسوأ، هو صورة، نقلا عن صورة، نقلا عن صورة، في عالم الصور المحاكية للصور، والصور غير ذات الأصل المحدد التي تحدث عنها بودريار والتي يعتقد الناس أنها «الأصل».

إن معظم ما نراه الآن يسير في اتجاه مضاد للتقدم والتجدد والإبداع ومع كل ما يكرس آليات «الثقافة المستعارة» والاستهلاك.

بالطبع هناك ضوء في آخر النفق، والصورة ليست قاتمة تماما، وثمة وعود تبرُق، ووعي يومض ويضيء هنا وهناك. لكن الصورة بشكل عام، صورة «ثقافتنا المستعارة» المجافية للإبداع والمدعِّمة للاعتماد على الآخرين في عالم الصور والسلع، الصور المقدمة على هيئة سلع، والسلع المقدمة على هيئة صور، هي حالة جديدة - على نحو ملح - بالتأمل والتنبيه والتحذير.

على كل حال، فإن عالم الصورة، عالم حاشد بالمعاني والأبعاد والدلالات والاحتمالات، وهو عالم جدير أيضا، كما قلنا، بنظرة شاملة ومتعمقة، نتمنى أن نكون قد أسهمنا بالقليل فيها.





الهوامش والمراجع

(١١)

(1) **Lester, P.M.** (2000). Visual communication, Images and Messages, London: Wadsworth, 352.

(2) **Ibid**, 353.

(٣) فيريليو، بول (2001) ماكينة الإبصار (ترجمة حسان عباس). دمشق: دار المدى، مقدمة المترجم ص 9.

(4) **Barry, M.S.** (1997). Visual Intelligence, Perception, Image and Manipulation in Visual communication N.Y: state Univ of N.Y., P.69.

(5) **Shapiro, B.** (1999). Reinventing Drama & Acting, Iconicity, Performance London: Greenwood press, 47.

(6) **Barry. OP**.cit.

(7) **Dowining, & of Bazargan, S** (1991) image and Ideology in Modern Postmodern Discourse. N.Y: state Univ of N.Y: P4.

(8) **Ibid.**

(9) **Sutherland, M.B** (1971) everyday imagining and educaion, London: Routledge & Kegan Paul p.76.

(10) **Reber, A.** (1987) the penguin Dictionary of Psychology, Harmondsworth: Penguin Books, pp.343-344.

(11) **Richardson, A.** (1969) Mental Imagery, London: Routledge & Kegan Paul.

(١٢) عبد الحميد، شاكر (1992) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الثالث.

(13) **Sturkin, M & Cartwright, L** (2001) Practices of looking, an introduction Visual Culture, Cambridge, Oxford university press, 129.

(14) **Barry OP**, cit, 158-9

(15) **Ibid**, 159

(16) **Ibid**, 172.

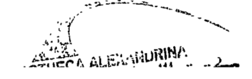
(17) **Sturkin & Cartwright**, op.cit, P.145.

(18) **Wilson, S.L** (1995) Mass Media, Mass culture. N.Y. McGraw Hill.

(19) **Ibid.**

(20) **Burnett**, (2004). How images think .Cambridge: Massachusetts institute of Technology, P.5.





(21) **Ibid**, 6-7

(22) **Ibid**, 35-37.

(23) **Ibid**, P.74.

(24) **Sturkin & Cartwright**, op.cit, P.126.

(25) **Ibid**, 279.

(26) **Seyhane, A** (1991). Allgories of History: the Politics of Representation in Walter Benjamin, in: Downing and Bazargan, op.cit, 232.

(٢٧) تشاندلر، دانيال (2003) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا) ترجمة: شاكر عبد الحميد. القاهرة: آكاديمية الفنون وحدة الإصدارات.

(28) **Mitchell, W.J.T** (1991): Iconology: Panofsky: Althusser and the Scene of Recognition. In: Dawning and Bazargan, op.cit, 321-330.

(29) **Peter de Bola**, The Visibility of Visuality. 63-81 Vision in Contest, Historical and Contemporary perspectives on sight by: T. Brenan & M. Jay. Routledge: N.Y. 1996.

(٢)

(١) الصبوة، محمد نجيب أحمد (1991) سيكولوجية الإحساس. ضمن كتاب «علم النفس العام»، إشراف عبد الحليم محمود السيد. القاهرة مكتبة غريب، 29.

(٢) المرجع السابق، 132.

(3) **Samuel M. & Samuels**, N.Seeing with the mind's eye. NewYork: Random House, (1975),pp.254-256.

(4) **Solo, R.** (1996). Cognition and the Visual Arts. London: A Bradford Book, P.8.

(5) **Ibid**.p.10.

(6) **Ibid**,p.p.15-22

(٧) عبد الحميد، شاكر (2001) التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 264 و 267.

(8) **Forisha, B. Relationship Between creativity and Mental Imagery.** A question of cognitive Style, in : A. A. Sheikh (ed): Imagery, current theory, Research, and Application, New Yourk: John Wiley & Sons, 1983, 310-339.



(9) **Barry, M.S.** (1997). Visual Intelligence Perception and Image.

(١٠) صالح، قاسم حسين (1983) سيكولوجية إدراك الشكل واللون، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام. مواضع متفرقة.

(11) **Barry**, op. Cit, 30-31.

(12) **Ibid**, 283.

(13) **Dworetzky, J.** (1985). Psychology. N.Y. West Publishing Company, 117-122.

(14) **Smith, N. & Franklin, M.** c (1979) Symbolic functioning in childhood. New Jersey: Layrence erlbaum:.p.81.

(15) **Wolheim, R.** (1979) Representation: The philosophical contrilbution to psychology, In: G.Butterworth(Ed) The child Representation of the world. N.Y: plenum press, 181-183.

(16) **Sutherland, M.B** (1971) everyday imagining and educaion, London; Rutledge & Kegan Paul p.76.

(١٧) رجب، محمود (1995) فلسفة المرآة. القاهرة: دار المعارف، مواضع متفرقة.

(18) **Metz, C** (1974). Film language: Aesthelic of the cinema, Chicago: Univ. of Chicago press, 78,107.

(19) **Metz, C** (1982), the imaginary signifer: Psychoanalysis and thc cinema. Bloomingtion: indiana Univ. Press, 5.

(٢٠) عبد الحميد، شاكر. (1992) الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(21) **Piaget, J. & Inhelder, B**. The Child's conception of Space In: H. Gruber & J. Vonech (Ed) The essential of Piaget, an interpretative reference and Guide, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1979, pp.501-2.

(22) **Bruno, F. J.** (1980). Behavior and life: An introduction to psychology New York: John wilry, 265.

(23) **Peter de Bola**, The Visibility of Visuality. 63-81 Vision in Context, Historical and Contemporary perspectives on sight by: T. Brenan & M. Jay. Routledge: N.Y. 1996.

(٢٤) عبد الحميد، شاكر (1992) الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة. مرجع سابق، الفصل الرابع.



(٣)

(1) **Peter de Bola, The Visibility of Visuality.** 63-81 Vision in Context, Historical and Contemporary perspectives on sight by: T. Brenan & M. Jay. Routledge: N.Y. 1996..P.65.

(2) **Downing D&B Bazargan, s** (1991). Image and ideology postmodern culture. N.Y. state unit press, 232 in P.232.

(3) **Levin, D.M** (1999), The philosophical Gaze. Modernity In the shadows of Englightement. Berkeley: Univ. Of California Press P.31

(4) **Ibid,** p11.

(٥) زكريا، فؤاد (1985) جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 160.

(٦) المرجع السابق، 161.

(٧) المرجع السابق، 11.

(٨) المرجع السابق 413، 12.

(٩) المرجع السابق 418-420.

(١٠) منصور، أشرف (2003) صنمية الصورة. نظرية بودريار في الواقع الفائق. فصول، 226، 62، 30.

(١١) زكريا، فؤاد، مرجع سابق، 149-150.

(١٢) المرجع السابق، 152-162.

(13) **Downing and Bazargan,** op. cit, 6-7.

(١٤) النشار، مصطفى (1985). نظرية المعرفة عند أرسطو القاهرة: دار المعارف، 49.

(١٥) كتاب أرسطوطاليس: في الشعر (1993) حققه: شكري عياد مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 51.

(١٦) المرجع السابق، 52.

(١٧) عبد الحميد، شاكر، (2001) التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني: الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، ص 344.

(١٨) دوبريه، ريجيس (2002) حياة الصورة وموتها (ترجمة: فريد الزاهي). الدار البيضاء، أفريقيا الشرق 146.

(19) **Downing and Bazargan,** op. cit. 10-11.



(20) **Ibid.**

(21) **Ibid**, p.12

(22) **Jay, M.** (1994). Downcast Eyes. The deingration of vision in Twentieth century French thought. Berkeley: Univ. of California press.

(23) **Gunnings, I** (1999). The Aesthetics of Astonishment: Early film and the (in) Credulas spectator, in: Brondy & Cohen, Early film and Credulous spectator the in: Brouny & Cohen, 818-832.818-883.).

(24) **Kearney, R** (1998). The wake of imagination London: Rutledge, 119.

(25) **Ibid**, 118.

(٢٦) لوبروتون، تشارلز (1993) أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ترجمة (محمد عرب صاصيلا). بيروت: دار الحداثة. مواضع متفرقة.

(٢٧) أونيل؛ و. م (1987) بدايات علم النفس الحديث (ترجمة: شاكر عبد الحميد). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، المقدمة.

(28) **Morris, P. & Hampson p,** (1983), Imagery and Consciousness, London: Academic press, 73.

(٢٩) أونيل، مرجع سابق، مواضع متفرقة.

(30) **Jay, op. cit**, 300-302.

(٣١) ميرلوبونتي، موريس. (1989) العين والعقل (ترجمة: حبيب الشاروني) الإسكندرية: منشأة المعارف، مقدمة المترجم، 12، 13.

(٣٢) المرجع السابق، 20.

(٣٣) المرجع السابق، 29.

(٣٤) المرجع السابق، 33.

(35) **Jay,** op. cit, 308.

(36) **Ibid**, 309-10.

(٣٧) ميرلوبونتي، المرجع السابق، 19.

(38) **Jay**, op. cit, 311.

(39) **Ibid**, 314.

(40) **Ibid**, 315

(41) **Ibid**, 316.

(٤٢) ميرلوبونتي، المرجع السابق،25.

(43) **Jay** op. cit, 315.

(٤٤) ميرلوبونتي، موريس. (1978) المرئي واللامرئي، (ترجمة: سعاد محمد خضر - بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة، 331-333.

(٤٥) ميرلوبونتي، العين والعقل، 19.

(٤٦) المرجع السابق، 24.

(٤٧) المرجع السابق، 25.

(48) **Jay**, op. cit, 321-2.

(٤٩) توفيق، سعيد (1992) الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والأبحاث،مواضع متفرقة.

(50) **Jay**, op. cit, 382.

(51) **Ibid**, 385.

(٥٢) فوكو، ميشيل (1990) المراقبة والمعاقبة، بيروت؛ مركز الإنماء العربي، 196-197.

(53) **Faucault, M.** (1965). Madness and Civilization, a History of insanity in the age of Reason: London: Tavislock puplications.

(٥٤) لوبروتون، مرجع سابق.

(55) **Jay, M op**. cit, 395

(56) **Ibid**, 416.

(57) **Ibid**, 411.

(58) **Ibid**, 412.

(59) **Ibid**, 414-16.

(60) **Sturkin, M & Cartwright, L** (2001) Practices of looking, an introduction Visual Culture, N.Y Oxford university press, 97, 98.

(٦١) فوكو، المراقبة والمعاقبة، 210.

(٦٢) المرجع السابق، 211.

(٦٣) المرجع السابق، 208.

(٦٤) المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(65) **Kellner, D.** (1989). Jean Baudrillard from Marxism to postmodernism and beyond. Cabridge: polity press.

(66) **Ibid**, 99.

(67) **Jay**, 417-23.

(٦٨) ديبور، جي (1998). مجتمع الاستعراض، مع التعليقات (ترجمة: أحمد حسان). القاهرة: شرقيات، 7.



(٦٩) المرجع السابق، 9.

(٧٠) المرجع السابق، 11، 9.

(٧١) المرجع السابق، 12-13.

(٧٢) المرجع السابق، 14-15.

(٧٣) المرجع السابق، 19-28.

(74) **Jay**, 425-30

(٧٥) ديبور، مرجع سابق 102

(٧٦) المرجع السابق، 29.

(77) **Kellner**, op. cit, p.1.

(78) **Ibid**, p.8.

(79) **Ibid**, 11-13.

(80) **Ibid**, 13-19.

(٨١) منصور، أشرف، مرجع سابق.

(82) **Kellner**, op cit, 97-98.

(83) **Ibid**, 98.

(٨٤) تشاندلر، دانيال (2003) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا). ترجمة: شاكر عبد الحميد، القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

(85) **Strukin & Cartwright**, op. cit, 266.

(86) **Bignell, J.** (2004). An introduction to television Studies London: Routledge, 174.

(٨٧) آلان بروكر (1995) الحداثة وما بعد الحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. أبو ظبي: المجمع الثقافي، مواضع متفرقة.

(88) **Killner**, op. cit. 77.

(89) **Ibid**, 78-80.

(90) **Baudrillard J.** (1991). About seduction in: Downing & Bazargan, op. cit.

(٩١) نفسه من حوار مع ديانا هنتر في كتاب images and ideologies op. Op. cit.

(٩٢) ريجيس دوبريه (2002) حياة الصورة وموتها (ترجمة: فريد الزاهي). الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، مواضع متفرقة.

(٩٣) اعتمدنا هنا على التلخيص العميق لهذه المراحل والذي قدمه الدكتور محمد الكردي في دراسته المنشورة لعنوان: مع ريجيس دوبريه في كتابه: حياة وممات الصورة في مجلة فصول المصرية، 2003، العدد 62، 42، 253.

(٤)

(1) **Peter de Bola**, The Visibility of Visuality. 63-81 Vision in Context, Historical and Contemporary perspectives on sight by: T. Brenan & M. Jay. Routledge: N.Y. 1996.

(2) **Samuel M. &Samuels**, N.Seeing with the mind's eye. NewYork: Random House, (1975), pp.223.

(3) **Barry, M.S.** (1997). Visual Intelligence, Perception, Image and Manipulation in Visual communication N.Y: state Univ of N.Y., P.42-4.

(٤) عبد الحميد، شاكر .(1992) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الثاني.

(5) **Arnheim, R** (1969). Visual thinking. Berkeley: Univ. of California press 49.

(6) **Ibid**.

(7) **Gibson, J.J** (1971). The information available in pictures, Leonardo, 4, 27-35.

(8) **Ibid**.

(9) **Lester, P.M.** (2000). Visual communication, Images and Messages London: Wadsworth, 48.

(10) **Paivio, A.**

(١١) سولو، روبرت (2000) علم النفس المعرفي (ترجمة محمد نجيب الصبوة وآخرين). القاهرة: الأنجلو المصرية.

(12) **Morris, P. & Hampson p**, (1983), Imagery and Consciousness, London: Academic press, 120-1.

(13) **Ibid**, 122.

(14) **Ibid**, 124.

(١٥) أبو سيف، حسام أحمد محمد إسماعيل .(2003) الأبعاد الأساسية لقدرة الخيال عبر مراحل ارتقائية مختلفة. رسالة دكتوراه قدمت إلى قسم علم النفس، كلية الآداب جامعة المنيا، مصر، غير منشورة، 64.

(16) **Morris, P. & Hampson** op. cit, 128...

(17) **Lester** (op.cit).

(18) **Morris, P. & Hampson** op. cit, 133-134.

(19) **Lester** op. cit p.4.



(20) **Fahasan, A** (1984). The triple code model for imagery and psychophysiology. Journal of mental imagery, 18, 4, 15-43.

(21) **Lowenfeld, V. & Brttain, w.** (1982). Creative and Mental Growth. N.Y: McMillan, 8-9.

(٥)

(1) **Rogers, F.** (1985). Painting and Poetry, Form, Metaphor and Language of literature.N.Y.: Associated University. Press,10.

(2) **Ibid** .

(3) **ibid**,11.

(4) **ibid**,12.

(5) **ibid**,13.

(6) **ibid**,14.

(٧) التلاوي. محمد نجيب (1998) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 196.

(٨) المرجع السابق، 159 - 160.

(٩) المرجع السابق، 161.

(١٠) بن حميد، رضا (1996) .الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري. فصول، 15،2، .107 - 95.

(١١) المرجع السابق.

(١٢) مكاوي، عبدالغفار(1987). قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، 13.

(١٣) جيمس، سكوت، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة (ترجمة: هاشم هنداوي). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) عوض، ريتا (2003) الشعر والتصوير. لقاء وافتراق، الكويت جريدة الفنون، السنة الثالثة، 27 - 30.

(17) **Byson, N** (2001). Introduction: Art and Intersubjectivity. In: M.Bal Looking in, the Art of Viewing.

BAL MC (1995). Reading the gaze: Construction of Gender in Remberandt, In: Vision and Tesctuality ed.by: S. Melsille & Readings. N.Y: Mc, Millan, 147 - 173.

(18) **ibid.**

(19) **ibid.**

(20) **BDL, M.** (1995). Calling Reading the Gaze: CONSTRUCTION.

(21) **Bryson**, op. cit.

(22) **Bal, M.** op. cit, Vision in Fiction: Proust and Photography, 191-212.

(٢٣) ليوناردو دافنشي (1995). نظرية التصوير (ترجمة: عادل السيوي)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 33.

(24) **Rogers**, op. cit, k.

(25) **ibid.**

(٢٦) عبد الحميد، شاكر (1987) الكويت: العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة العدد 109.

(٢٧) عبد الحميد، شاكر (1992) الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(28) **Rogers,** op.cit, 42.

(٢٩) دوبريه، ريجيس (2002) حياة الصورة وموتها (ترجمة: فريد الزاهي. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 37-38.

(٣٠) المرجع السابق.

(٣١) سليمان، حسن. مارسيل بروست والفن التشكيلي. مجلة الهلال: عدد يناير 1998.

(32) **Rogers,** op cit, 42.

(33) **Jay, M** (1994). Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley: univ. of California press, 181.

(34) **ibid. Sontage, S** (1978) on photography, new york: picador, 164.

(35) **Jay**, op. cit, 183.

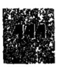
(36) **Ibid**, 148.

(37) **Ibid.**

(٣٨) عصفور، حابر (1982)، الصورة الفنية. بيروت: التنوير، 383.

(39) **Ragers,** op. cit, 42.

(40) **ibid.**



(41) **Mitchell**, (1987). Iconology, images, Text Ideology.

(42) **Ibid**, 9-11.

(٤٣) عبد المسيح، ماري تيريز (2002) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

(44) **Mitchell**, op. cit, p20.

(45) **Ibid**, 44-45.

(46) **Ibid**.

(٤٧) ماري تيريز، مرجع سابق، 15.

(٤٨) سعيد نوح (2003) دائما ما أدعو الموتى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.

(٤٩) الوكيل، سيد (2003) مثل واحد آخر. القاهرة : دار الاتحاد للطباعة.

(٦)

(1) **Feldman E.B.** (1992). Varieties of Visual Experience. N.Y: Harry Abrams.

(2) **Gombrich, E.H.** (1995). The story of Art. London: phaidon press.

(3) **Gombrich, E.H.** (1961). Art and illusion: A study in the Psychology of pictorial representation. N.Y: Ballinger Foundation.

(4) **Funch, B.S.** (1997). The Psychology of Art Appreciation. Copenhagen: Museum - Tusculanum Press, 87.

(5) **Feldman**, op. cit, 123.

(6) **Tony, A.** (1966) Creative Painting and Drawing. N.Y: Dover Publication: p. 10.

(7) **ibid**, 10-13

(8) **ibid**.

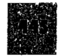
(9) **Sturkin, M. & Cartwright, L.** (2001). Practices of looking, an introduction to visual culture. N.Y: Oxford univ. press, 111-115.

(١٠) عبد الحميد، شاكر (2002) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، 258.

(١١) بيرمان، مارشال (1993) حداثة التخلف. تجربة الحداثة. (ترجمة: فاضل جنكر) نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 13، 131.

(12) **Lester, P.M.** (2000). Visual Communication, images and messages. London: Wodsworth.

(13) **Sturkin & Cartwright**, op. cit, 116. 120.



(14) **Benjamin, W** (1968). Illuminations. N.Y: Schocken Books, 217-252.

(15) **ibid**, 219.

(16) **ibid**.

(١٧) محمد، رمضان بسطاويسي .(1998) علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت. آدورنو نموذجا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 110.

(١٨) المرجع السابق، 110 - 112.

(١٩) برجر، آرثرايزا (2003) النقد الثقافي (ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي). القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 110 - 112.

(20) **Benjamin**, op. cit, 220.

(21) **Sturkin & Cartwright**, 23.

(22) **ibid**, 124 - 125.

(23) **ibid**, 130.

(24) **Zelanski, P. & Fisher, M.** (1994). The Art of Seeing. N.J. Prentice - Hall. 286.

(25) **Sturkin & Cartwright**, op.cit, 72-73.

(26) **Zelanski & Fisher**, op.cit, 289.

(٢٧) حمزة، محمد (2001) فن الجماهير، البوب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 42.

(٢٨) أمهز، محمود (1996) التيارات الفنية المعاصرة. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،461.

(٢٩) جارودي، جارودي .(1968) واقعية بلا ضفاف (ترجمة: حليم طوسون). القاهرة: (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (33 - 34).

(٣٠) صبري، محمود. (1980) الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن، واقعية الكم. بغداد : مؤسسة رمزي للطباعة، 36 - 37.

(31) **Leger, F.** (1973). The functions of painting. London: Thomas & Hudson, 82.

(32) **Zelanski & Fisher**, op. cit. 450 - 455.

(33) **ibid**, 456.

(٣٤) عبدالحميد، شاكر (1987). العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 109.

(35) **Zelanski & Fisher**, op.cit. 462-467.

(٣٦) ريد (هوربرت) (1989) الموجز في تاريخ الفن (ترجمة: لمعان البكري) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 140 - 149.

(37) **Zelanski & Fisher**, ap.at, 468.

(٧)

(١) فولتون، ألبرت (1980) ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل. القاهرة، مكتبة مصر.

(٢) المرجع السابق، الفصل الثاني.

(3) **Wilson, S.L** (1995). Mass media mass cultures an introduction N.Y:Mcgaw-Hill 149

(4) **ibid**, 150.

(5) **ibid**, 148.

(6) **ibid**, 157.

(7) **ibid**, 160.

(8) **ibid**, 148 - 162.

(٩) فيلان دومينيك (1998). الكادراج السينمائي (ترجمة: شحات صادق). القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 67 - 68.

(١٠) المرجع السابق، 68.

(١١) ثابت، مذكور (1998) الميزانكادر السينمائي مقابل الميزانسين المسرحي. ضمن كتاب الكادراج السينمائي تأليف: دومينيك فيلان، مرجع سابق، 15 - 16.

(12) **Lester, P. M** (2000) Visual Communication Images and messages. London: Wadsworth, 40-49.

(١٣) فيلان، دومينيك، مرجع سابق، 39.

(١٤) يورجنسون، ألبير، برونيه، صوفي. (1996) المونتاج السينمائي. (ترجمة: مي التلمساني) القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

(١٥) المرجع السابق، 15.

(١٦) المرجع السابق، 16 - 17.

(١٧) المرجع السابق، 57.

(١٨) باران، آندريه (1970). ما هي السينما؟ (ترجمة: ريمون فرنسيس). القاهرة: الأنجلو، 196.

(١٩) لوتمان، يوري (1981) سيميوطيقا السينما (ترجمة: نصر أبو زيد). في كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (ترجمة: نصر أبو زيد وسيزا قاسم). القاهرة: دار إلياس، 265-281.

(٢٠) المرجع السابق، 280.

(٢١) بوجز، جوزيف (1995) فن الفرجة على الأفلام (ترجمة: وداد عبدالله). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 90-91.

(٢٢) المرجع السابق، 100.

(٢٣) فولتون، مرجع سابق، 216.

(٢٤) المرجع السابق، 23.

(25) **Beaver, F.** (1994). Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to, Film analysis. N.Y.: Twayne publishers.

(٢٥) فولتون، مرجع سابق، 212-213.

(٢٧) المرجع السابق، 214.

(٢٨) بوللا، فرانكولا، ستيفن سبيلبرج (ترجمة: أماني فوزي). القاهرة: آكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 13.

(٢٩) بوجز، مرجع سابق، 196.

(٣٠) فيلان، مرجع سابق، 193.

(31) **Sturkin, M. & Cartwright, L.** (2001) Practices of looking. Introduction to visual culture N.Y: Oxford Univ. Press., 74.

(٣٢) رجب، محمود (1994) القاهرة: فلسفة المرآة. القاهرة: دار المعارف، 197.

(33) **Stam, R.et.al.** (1992). New Vocabularies in film semiotics: Structuralism in film semiotics: Structuralism and post structuralism and beyond: London. Rutledge, 140 - 141.

(34) **Metz, C.** (1974). Film language: a semiotic of the cinema. Chicago: univ. press of Chicago, 43, 87.

(35) **Smith, M** (1995). Engaging characters: Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Clarenrden Press., 77.

(36) **ibid**, 76.

(37) **ibid**.

(٣٨) بوردويل، ديفيد (2001)، السرد في الفيلم السينمائي والنشاط الذي يمارسه المشاهد (ترجمة: منى سلامة) ضمن كتاب: دراسات مختارة السرد في السينما. القاهرة: آكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

(39) **Sturkin & Cartwright**, op. cit, 78

(40) **Beaver**, op.cit.

(٤١) عبدالحميد، شاكر (2001) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة، عالم المعرفة، 357.

(٤٢) بوجز. مرجع سابق، 11.



(٤٣) شيمي، سعيد (2003) اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية. المجلس الأعلى للثقافة.

(٤٤) المرجع السابق، 38-39.

(٤٥) صالح، آمين (2002) الوجه والظل في التمثيل السينمائي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 40-42.

(٤٦) شيمي، سعيد (2004) تجربتي مع الهيئة العامة للصور الثقافية، الجزء الأول. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٤٧) المرجع السابق، 16.

(٤٨) المرجع السابق، 17.

(٤٩) المرجع السابق، 37.

(٥٠) المرجع السابق، 23.

(٥١) المرجع السابق، 99.

(٥٢) المرجع السابق 105-160.

(٨)

(١) ويلسون، جلين (2000) سيكولوجية فنون الأداء (ترجمة: شاكر عبد الحميد). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، صفحة 227.

(2) **Mettalinas, N.**(1996). Television Aesthetics. Perceptual. Cognitive and compositional bases. N.Y: Lawrence Erlbaum; 62-75.

(٣) عبد العزيز، صبري (2001) القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 94.

(4) **Melttalinas** ,ap. Cit ,58

(5) **Ibid**, 59-62

(٦) مصيلحي، محسن (2003) مسرح الرؤى: رويرت ويلسون، فصول، 62.

(٧) مارينكا، بوني (1994) مسرح الصور (ترجمة: سمية رمضان) القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.

(٨) القصب، صلاح (2003) مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

(٩) الحلوجي، نبيل (2001) مسرح الصورة. تطبيقا على بعض عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. بحث تمهيدي لرسالة الدكتوراه. إشراف: فوزي فهمي (غير منشور).



(١٠) القصب، مرجع سابق،17 .
(١١) ويلسون، مرجع سابق 96.
(١٢) مارينكا، مرجع سابق 18.
(١٣) مصيلحي، مرجع سابق.
(١٤) الحلوجي، مرجع سابق.
(١٥) مصيلحي، مرجع سابق.

(16) **Wilson, G** (1994). Psychology for performing artists. Butterflies and Bouquets. London: Jessica Kingsley publishers. Ch.10.

(17) **Ibid**.

(١٨) ستيان. ج. ل (1995). الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق (ترجمة: محمد جمول). دمشق: وزارة الإعلام دراسات نقدية عالمية 219-220.

(١٩) كوكوس، يانوس (1994) السينوجرافيا والرفقة الجميلة (ترجمة: سهير حمودة ونورا أمين). القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات 19.

(٢٠) المرجع السابق.
(٢١) مصيلحي، مرجع سابق.
(٢٢) المرجع السابق.
(٢٣) ويلسون، مرجع سابق،277.
(٢٤) المرجع السابق، 229.
(٢٥) كوكوس، مرجع سابق، التصدير.
(٢٦) المرجع السابق، 22.
(٢٧) المرجع السابق، مواضيع متفرقة.
(٢٨) صبري عبد العزيز، مرجع سابق، 20-21.
(٢٩) المرجع السابق،21.

(30) **Gammon, M.J** (2001). Global cultures understanding. London: sage publishing, Inc, 379.

(٣١) تشاندلر، دانيال (200) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عبد الحميد. القاهرة : أكاديمية الفنون: وحدة الإصدارات.

(٣٢) عناني محمد (1996)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، 82.

(33) **Lester, P.M** (2000). Visual communication 51.

(٣٤) استون، اليه، سافونا، جورج (1996) المسرح والعلاقات (ترجمة: سباعي السيد) القاهرة: أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 19.

(٣٥) المرجع السابق، 20.

(٣٦) إيلام، كير (1986) العلامات في المسرح (ترجمة: سيزا قاسم). ضمن كتاب: أنظمة العلامة في اللغة والآداب والثقافة (إشراف: سيزا قاسم ونصر أبو زيد) القاهرة: دار إلياس العصرية، 239-262.

(٣٧) عناني، مرجع سابق،31.

(٣٨) إيلام، مرجع سابق، 249.

(٣٩) المرجع السابق، 220.

(٤٠) غالب، رضا (2001) المثلث البنائي لفن التمثيل، الشخصية الدرامية/ الممثل/الدور. القاهرة :سان بيتر للطباعة، 120.

(41) **Shapiro, B.G** (1999). Reinventing Drama & Acting, Iconicity, and performance. London: Greenwood press.

(42) **Kellners, D** (2003) Media spectacle. London :Rutledge,

وانظر أيضا: شاكر عبد الحميد، ثقافة الصورة، جدل الذات والآخر (الحوارية البصرية مدخلا إلى فهم عالم الصورة) بحث مقدم إلى الندوة الدولية حول ثقافة الصورة التي عقدها مركز الفنون البصرية برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر، في الفترة من 14-16 مارس 2003.

(٤٣) دين ألكسندر (1983) أسس الإخراج المسرحي (ترجمة: سعدية غنيم) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 252.

(٩)

(١) كونر، م. (19929) المدخل إلى علم النفس المرضي الإكلينيلي (ترجمة عبد الغفار،عبد الحكيم الدماطي وآخرين). الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

(٢) ويلسون، جين (2002) سيكولوجية فنون الآداب (ترجمة: شاكر عبد الحميد). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، ص 66.

(3) **Lester, P.M** (2000) visual communication, Images and Messages London: Wadsworth, 74-75.

(4) **Zifumund, V** (1972) physiological correlates of visual imagery, In : P. W Sheean (ed.)the Function and nature of mental imagery.N.Y Academic press, 355-381

(5) **Lester**, op. cit.

(6) **Hearne, K M** (1983) - lucid dreams induction. Journal of mental imagery, 7, 1 191-24.

(7) **Hearne, K. M** (1987), New perceptive on drama images. Journal of mental imagery, 11,12,75-82.

(٨) كونر، مرجع سابق، 156.

(9) **Wallace, B & Fisher**, L (1978). Consciousness and behavior. London: Allyn & Bacon, 192.

(10) **Horawitz, M. J** (1978), image formation and cognition N.Y: Appleton - century, 8.

(11) **Portonov, A.A & Fedotov**, DD. (1969) Psychiatry. Moscow: Mir publishers.13-14.

(12) **Harowitz**, ap. Cit, 43.

(13) **Hamilton** (1974). Fish's clinical psychopathology, signs and symptoms in psychiatry. Bristol: john Wright & sons, 43.

(14) **Portonov & Fedotov**, op. cit, 31.

(15) **Hamilton**, op. cit. 18-19.

(١٦) دستويفسكي، فيودر (1967) المثل (رواية). ترجمة: سامي الدروبي. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 231.

(١٧) رواية «المثل»، ص 340.

(١٨) رواية «المثل»، ص 419.

(١٩) كونر، المرجع السابق، 156 - 160.

(٢٠) المرجع السابق، 159 - 160.

(٢١) المرجع السابق، 161-162.

(22) **Zifumund**, op. cit.

(23) **ibid.**

(٢٤) عبد الحميد، شاكر (2003) الفكاهة والضحك، رؤية جديدة. الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العد 289.

(25) **Eysenck, H.** (1989). Behavior therapy, Cognition and the use of imagery. Journal of mental imagery. , B, 1, & 21-25.

(26) **Hanley, G** (1988), Cognition and Demands of imagery and perceiving : implication for using imagery in therapy, journal of mental imagery, 12,2,91-102.

(27) **ibid.**

(28) **Fias, A** (1988) the inner healer, imagery for coping with cancer and its therapy. Journal Imagery pf, Mental 12,2,79-82.



(29) **Sheikh, A & Kernzendarf**, P. (1984), imagery, physiology, and psychosomatic illness. In A shiedh (ed). International review of mental imagery. N. Y: Human sciences press 95-138.

(30) **ibid.**

(31) **Achterbery , JC** (1984). Imagery and Medicine. Journal of Mental Imagery, 18, 4, 4-10.

(32) **Plutchik, R** (1984) Emotion and imagery. Journal of mental Imagery, 18,4.

(٣٣) عبد الحميد، شاكر (2003) الفكاهة والضحك. رؤية جديدة، مرجع سابق 453-454.

(34) **Plutchik**, op.cit.

(35) **Hanley. G. & chin**, D. (1989), stress Management: An integration of Multidimensional arousal and imagery theories with case study. Journal of Mental Imagery, 13, 2,107- 118.

(36) **Hart, D. dt. Al**, (1985). Cognitive versus Imaginal treatments for cognitively-versus imaginally induced Dysphoria. Journal of Mental Imagery, 9,1,33-52.

(37) **ibid.**

(٣٨) ويلسون، جلين، مرجع سابق، 368.

(39) **Wilson, G** (1994), Psychology for performing artists. Butterflies and Bouquets. London: Jessica Kingslly publishes ch.10.

(١٠)

(1) **Kearney, R** (1998), the wake if imagination: toward a Postmodern Culture: London: Rutledge, p.1.

(2) **Ibid**, p.4

(3) **Ibid**, 5-6.

(٤) عبد الحميد، شاكر (2003) الفكاهة والضحك. رؤية جديدة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 289، الفصل الثامن.

(5) **Kellner D** (2003) Media spectacle. London: Rutledge.

(٦) ديبورجي (1998) مجتمع الاستعراض (ترجمة: أحمد حسان)، القاهرة: شرقيات، مواضع متفرقة.

(٧) المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(8) **Zilman, D** (2001), the coming of Media Entertainment. 15-16. London: Courence Erlbaum.

(9) **Kellner**, op. cit, 3.

(10) **Ibid**, 4.

(11) **Ibid**, 4-11.

(12) **Gorman, L. & Mclean**, D (92003). Media and society in the twentieth century, a historical introduction. London : Blaackwell, 126.

(13) **Ibid**, 127.

(14) **Ibid**, 129.

(15) **Bignell, J** (2004). An introduction to television. London : Rutledge, 60-66.

(16) **Ibid**, 162.

(١٧) بورديو، بيير (1999) عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول (ترجمة: درويش الحلوجي) القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات،77.

(18) **Bignell**, op .cit, 174-175.

19) **Mcluhan**, M (2002), understands Media, the extensions of man. London: Rutledge, 224.

(20) **Bignell**, op.cit, 178-180.

(21) **Gorman & Mclean**, op.cit, 66-67.

(22) **Ibid**, 72-73.



(١) عن كتاب: خدعة التكنولوجيا (2004) تاليف جان لوك. ترجمة: فاطمة نصر القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(2) **Rubins, K** (1996).into the image. Culture and the politicks in the field of vision. London: Rutledge, 149-150.

(3) **Bignell, J** (2004) an introduction to television studies, London: Rutledge, 104.

(4) **Ibid**, 105.

(5) **kellener, D.** (2003). Media spectacle, London: Routledge, 11.

(6) **Ibid**, 13.

(7) **Ibid**, 14.

(8) **Bignell,** J op. cit.

(9) **Berger, J** (1973). Ways of seeing. London: penguin Books, 52-3.

(10) **Ibid.**

(11) **Sontag, S.** (2001) on photography N.Y : picador, 154.

(12) **Ibid,** 154.

(13) **Sturkin, M & Cartwright,** L (2001) practices of looking, An introduction to visual culture. N. Y : Oxford univ. Press, 136.

(14) **Rubins.** Op. cit, 149.

(15) **Fuery, P. & Fuery,** K (2003), visual culture and critical theory. London: Arnold publishes, 118.

(16) **Ibid,** 119.

(17) **Ibid.**

(18) **Gorman, L & Mclean,** D (2003). Media and society in the twentieth century, a historical introduction. London :Blackwell, 148-9.

(19) **Pratkanis, A. & Aronson,** E (1991). Age of propaganda, the everyday use and abuse of presentation, N. Y : W.H.Freeman and company, 50-51.

(20) **Ibid,** 52-53.

(21) **Rubens,** op cit 148.

(22) **Ibid,** 149.

(23) **Ibid,** 77-78.

(24) **Cordial, T.** (2001) video Games and pleasures of control. in: D Zilman, (ed) the coming of media Entertainment, London: Lawrence Erlbaium.

(25) **Wilson, S.L.** (1995), Mass Media, Mass culture. N.Y: McGraw -Hills 147.

(26) **Rubins.** Op. cit , 114-115.

(27) **ibid,** 115.

(28) **Ibid,** 117

(29) **Ibid,** 116.

(٣٠) دوبريه، ريجيس (2002) حياة الصورة وموتها (ترجمة: فريد الزاهي) الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، مواضع متفرقة.

(٣١) المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(32) **Sturkin & Cartwright,** op. Cit.

(33) **Rubins**, op. cit.

(34) **Haskins, J** (1997).Global Television and film. An introduction to the Economics of the Business. N.Y: Oxford univ. press, 134.

(35) **Ibid**, 135-136

(٣٦) مكاوي، حسن عماد (1993)، تكنولوجيا الاتصال الحديثة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، مواضع متفرقة.

(٣٧) انظر من أجل مزيد من المعلومات حول القوالب النمطية في التفكير والأطر الثابتة في المعرفة وتأثير ذلك في عمليات التلقي للصور والرسائل المعلوماتية المراجع التالية، تمثيلا لا حصرا:

- **Bignell, op. cit. Mc Cullagh, C.** (2002). Media Power, A sociological introduction N.Y: Palgrave.
- **Wheeles, M** (1997), Politics and the Mass Media. London: Blackwell.
- **Williams, K.** (2003) understanding Media theory, London: Arnold.
- **Laley N** (2000). Media institutions. And Audience. N.Y: Palgrave.



المؤلف فـي سطـور

د. شاكر عبدالحميد

- من مواليد أسيوط ـ جمهورية مصر العربية.
- يعمل حاليا أستاذا لعلم نفس الإبداع بأكاديمية الفنون ـ جمهورية مصر العربية.
- شغل سابقا منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني ـ أكاديمية الفنون، مصر.
- متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال والكبار، وله مساهمات في النقد الأدبي والتشكيلي أيضا.
- صدر له في هذه السلسلة ثلاثة كتب مؤلفة هي: «العملية الإبداعية في فن التصوير» (العدد ١٠٩ ـ يناير ١٩٨٧)، و«التفضيل الجمالي» (العدد ٢٦٧ ـ مارس ٢٠٠١)، و«الفكاهة والضحك ـ رؤية جديدة» (العدد ٢٨٩ ـ يناير ٢٠٠٣)، وكتابان مترجمان هما: «العبقرية والإبداع والقيادة» (العدد ١٧٦ ـ أغسطس ١٩٩٣)، و«سيكولوجية فنون الأداء» (العدد ٢٥٨ ـ يونيو ٢٠٠٠).
- من مؤلفاته أيضا: «الطفولة والإبداع» صدر عن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ١٩٨٧ (في خمسة أجزاء)، و«الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة» (١٩٩٣)، و«الأدب والجنون» (١٩٩٣)، و«دراسات نفسية في التذوق الفني» (١٩٩٧) وغيرها.

الكتاب القادم

جغرافيا الفكر

تأليف: **ريتشارد إ. نِسبت**

ترجمة: **شوقي جلال**

سلسلة عالَم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف وخمسمائة دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل عشرين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، أو ألف ومائتي دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف وستمائة دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة والمترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



على القراء الذين يرغبون في استدراك ما فاتهم من إصدارات المجلس التي نشرت بدءا من سبتمبر ١٩٩١، أن يطلبوها من الموزعين المعتمدين في البلدان العربية:

دولة الكويت:

شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع

شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية

ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150

ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

دولة الإمارات العربية المتحدة:

شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع

دبي، ت. 9714266115 - فاكس: 2666126

ص. ب 60499 دبي

المملكة العربية السعودية:

الشركة السعودية للتوزيع

الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195

جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

سوريا - دمشق ص.ب 12035(9631)

ت 2127797 فاكس 2122532

جمهورية مصر العربية:

مؤسسة الأهرام للتوزيع

شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة

ت 5796326 فاكس 7703196

المملكة المغربية:

الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة

(سبريس)

70 زنقة سجلماسة الدار البيضاء

ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

دولة تونس:

الشركة التونسية للصحافة

تونس - ص. ب 4422

ت 322499 فاكس 323004 (21671)

دولة لبنان:

شركة الشرق الأوسط للتوزيع

ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220

ت 487999 فاكس - 488882 (9611)

دولة اليمن:

القائد للتوزيع والنشر

ص. ب 3084

ت 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

المملكة الأردنية الهاشمية:

وكالة التوزيع الأردنية

عمان ص.ب 375 عمان - 11118

ت 5358855 فاكس 5337733 (9626)

مملكة البحرين:

مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف

ص. ب 224/ المنامة - البحرين

ت 294000 - فاكس 290580 (973)

سلطنة عمان:

المتحدة لخدمة وسائل الإعلام

مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112

ت 700896 - 788344 فاكس 706512

دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع

الدوحة ص. ب 3488 - قطر

ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

دولة فلسطين:

وكالة الشرق الأوسط للتوزيع

القدس/ شارع صلاح الدين 19

ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

دولة السودان:

مركز الدراسات السودانية

الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)

فاكس 362159 (24913)

نيويورك:

MEDIA MARKETING RESEARCHING

25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND CITY

NY - 11101 TEL - 4725488

FAX 1718 - 4725493

لندن:

UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED

POWER ROAD. LONDON W 4SPY. TEL

020 8742 3344

FAX: 2081421280



تنويـه

للاطلاع على قـائمة كتب السلسـلة انظر عـدد ديســمــبــر (كـانون الأول) من كل سنـة، حـيث توجد قـائمة كاملة بأسماء الكتـب المنشورة في السلسلة منذ يناير ١٩٧٨.

قسيمة اشتراك

البيـــــان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		إبداعات عالمية	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥		١٢		١٢	–	٢٠	
الافراد داخل الكويت	١٥	-	٦		٦		١٠	
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦		١٦		٢٤	–
الافراد في دول الخليج العربي	١٧	–	٨	–	٨	–	١٢	–
المؤسسات في الدول العربية الاخرى	-	٥٠	-	٣٠	–	٢٠	–	٥٠
الافراد في الدول العربية الاخرى	-	٢٥	–	١٥	–	١٠	–	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	–	٥٠	–	٤٠	–	١٠٠
الافراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	–	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:	
العنوان:	
اسم المطبوعة:	مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل:	نقدا / شيك رقم:
التوقيع:	التاريخ: / / ٢٠٠٢م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي:

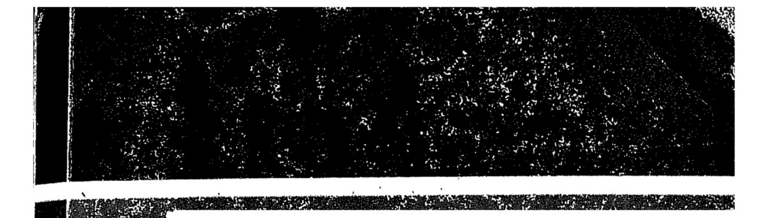
السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٨٦٢٣ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147

دولة الكويت



بيت ديكسون
ساداكو
وطيور الكركي الورقية الألف
عبدالله زكريا الأنصاري
رحلة الكتابة والشعر
الدمى الطينية
المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب



هذا الكتاب

نحن نعيش في «عصر الصورة»، والصورة ليست الآن «بألف كلمة» كما يقول المثل الصيني، بل بملايين الكلمات. والصورة ترتبط بمجال الوسائط والميديا، وترتبط بعالم التربية والتعليم والأخلاق والدين والخيال والإبداع. يركز هذا الكتاب على تحديد المعاني والتجليات المتنوعة للصور، ويربط بين عالم الصور ومجتمع ما بعد الحداثة والعوالم الجديدة المتجددة، عالم السماوات المفتوحة والعولمة والحوارات عبر الحدود والأجناس واللغات والبشر، ولا يفصل مؤلف هذا الكتاب بين الصور المرئية الخارجية الإدراكية القابلة للمشاهدة على شاشات التليفزيون والحاسوب والسينما وغيرها، وبين صور العقل الداخلية: صور الذاكرة والخيال والأحلام والهلاوس والأمنيات.

وقد استعرض هذا الكتاب أهم الإسهامات الفلسفية التي قدمها في هذا المجال فلاسفة أمثال: أفلاطون وأرسطو وأوغسطين وميرلوبونتي وفوكو وبودريار ودوبريه ودوجلاس كيلنر المفكر وأستاذ الفلسفة الأمريكي، وغيرهم، كما استعرض أهم الإسهامات التي قدمها في هذا المجال علماء نفس أمثال: جالتون وأرنهايم وجيبسون ولاكان وغيرهم. وقد حاول مؤلف هذا الكتاب أن يربط أنشطة الرؤية والنظر والمشاهدة بحقول معرفية وفنية عدة، منها: الأدب والفنون التشكيلية، والسينما، والتصوير الفوتوغرافي، والمسرح، والتليفزيون، وعالم الكمبيوتر والإنترنت، وألعاب الفيديو، والواقع الافتراضي، والعلاج النفسي والبدني بالصورة، وغيرها من حقول المعرفة والممارسة في عصر الصورة.

عالم الصور عالم خصب متعدد الأبعاد، متنوع المجالات، وهو عالم يشتمل على جوانب إيجابية كثيرة، وجوانب سلبية عديدة أيضا. لقد تحدث مفكرون وباحثون عن التأثير البالغ للسينما والتليفزيون والإنترنت ـ خاصة من خلال ما تعرضه من أفلام عنيفة أو خليعة ـ في سلوك الأطفال والمراهقين، بل الكبار أيضا.

أما البعض الآخر من المفكرين فاهتم ببعض التأثيرات السلبية لعصر الصورة في أنشطة القراءة أو في التفاعل الإنساني الحميم بين البشر، أو في بعض عمليات التفكير والإبداع... إلخ.

وهكذا فإن لعصر الصورة هذا ـ الذي سماه المفكر الفرنسي جي ديبور «مجتمع المشهد» أو مجتمع الفرجة أو «العرض» أو «الاستعراض» ـ الكثير من جوانبه الإيجابية والسلبية. ويحاول هذا الكتاب أن يحيط بجوانب متنوعة من التجليات والمظاهر البارزة الإيجابية والسلبية لهذا العصر في حياة الإنسان.

ISBN 99906 - 0 - 152 -4

رقم الإيداع (٢٠٠٥/٠٠٤٣٩)

